

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Martina Veverková

Pojetí ženy v dílech Andrého Bretona z let 1928 - 1937

Concept of woman in André Breton's works written between 1928 and 1937

Vedoucí práce: doc. PhDr. Eva Voldřichová - Beránková, Ph.D.

2014

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí práce doc. PhDr. Evě Voldřichové - Beránkové, Ph.D. za cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích při vypracování této bakalářské práce.

P r o h l a š u j i,

že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....

Abstrakt

Tato práce zkoumá pojetí žen v prozaických dílech Andrého Bretona, čelního představitele francouzského surrealismu. Jedná se o díla *Nadja* (1928), *Spojité nádoby* (1932), *Šílená láska* (1937) a *Arkán 17* (1944). Breton chápal ženy jako ty, které skrze lásku umožňují básníkovi přístup ke svobodě a surreálu, a chtěl je milovat a uctívat. Četné kritiky naopak tvrdí, že v jeho tvorbě (a v surrealistické tvorbě obecně) je pojetí žen odtrženo od reálných žen a vyjadřuje pouze tužby a představy autora, které tak mají v podstatě adolescentní charakter a dělají z žen pasivní objekt definovaný mužem. V analytické části této práce je pak na jednotlivých ženách, které se v těchto dílech objevují, zkoumáno, zda je tato kritika výstižná, stejně jako soudržnost pojetí žen s Bretonovými teoretickými koncepty *šílené lásky* a *konvulzivní krásy*.

Klíčová slova

Francouzská literatura, surrealismus, André Breton, žena

Abstract

This paper explores the concept of women in prosaic writings of André Breton, a key figure of French surrealism. The writings included are *Nadja* (1928), *The Communicating Vessels* (1932), *Mad Love* (1937) and *Arcane 17* (1944). To Breton women were those who enable a poet to reach freedom and surreal and he wanted to love and celebrate them. However, many critics see the notion of women in his (and surrealist in general) work as isolated from a real woman, expressing only desires and ideas of a man and giving women only a passive role. In the analytical part of this paper the specific women in Breton's work are examined to evaluate the above mentioned criticism. The aim is to assess how accurate this criticism is. Also, coherence of the Breton's actual portrayal of women and his theoretical concepts is reviewed.

Keywords

French literature, surrealism, André Breton, woman

Obsah

ÚVOD.....	7
1 TEORETICKÁ ČÁST	9
1.1 Pojetí lásky v díle Andrého Bretona	9
1.2 Žena v surrealismu.....	11
1.3 Poznámka: André Breton a homosexualita	15
1.4 Konvulzivní krása	16
2 ANALYTICKÁ ČÁST	18
2.1 Nadja.....	18
2.1.1 Reprezentace Nadji	19
2.1.2 Nadja a konvulzivní krása.....	21
2.1.3 Nadja šílená versus Nadja magická.....	22
2.1.4 Nadja jako objekt versus Nadja jako subjekt.....	24
2.1.5 Ty.....	27
2.1.6 Shrnutí.....	28
2.2 Spojité nádoby	29
2.2.1 X.....	29
2.2.2 Němka.....	31
2.3 Šílená láska.....	32
2.3.1 Jacqueline.....	32
2.3.2 Aube	36
2.4 Arkán 17.....	36
2.4.1 Elisa, žena – dítě	37
ZÁVĚR.....	40
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	44
Primární literatura	44
Sekundární literatura	44
RESUMÉ (cz)	46
RESUMÉ (fr)	48

ÚVOD

Období tvorby Andrého Bretona, které bude předmětem této práce, se dá označit za vrchol jeho tvorby. V této době vytvořil jak díla teoretická (např. *Druhý manifest surrealismu*, 1930), tak poetická (např. *Revolver s bílými vlasy*, 1932; *Vzduch vody*, 1934)¹. Předmětem této analýzy však budou pouze díla prozaická: *Nadja* (1928), *Spojité nádoby* (1932) a *Šílená láska* (1937). Tyto tři rozsáhlejší prózy, jak později uvidíme, jsou obsahově a tematicky provázány, a proto právě v nich bude těžiště této práce.

Jedná se o texty mnohohrstevnaté a nesoucí větší množství témat: například hledání osobní identity (*Nadja*), vztah snu a reálného života, politická a sociální témata (obojí *Spojité nádoby*), pojetí lásky a krásy (*Šílená láska*). Důležitým tématem ve všech třech textech jsou ale také ženy, jejichž pojetím se zde budeme obšírněji zabývat.

Surrealismus, jak později uvidíme, vyvinul nový pohled na ženu a přisuzoval jí v teoretických deklaracích velký význam, a sice zprostředkovatelky vyššího poznání. Surrealistické pojetí žen se však postupně stalo předmětem kritiky, například z hlediska feminismu, podle níž je takovéto pojetí zcela odtržené od reálných žen a ženy staví spíše do pozice objektu (vše bude ještě konkrétně vysvětleno a specifikováno na příslušných místech).

Právě tato dvě hlediska budou pro následující analýzu klíčová. V teoretické části budou vysvětleny Bretonovy koncepce lásky a krásy, a dále pak, jaké mají z hlediska teorie v jeho díle místo ženy. Zároveň bude vysvětleno, v čem spočívají hlavní kritiky Bretonova pojetí žen. Následně, v analytické části práce, postupně rozebereme, jak jsou pojímány ženy, které se v těchto dílech objevují, jak je o nich referováno, co se o nich dozvídáme, apod. Z tohoto bude dále možné porovnat, zda jsou jednotlivá pojetí v souladu s Bretonovými koncepty, zda v tomto pojetí lze vidět reálnou ženu, nebo zda skutečně odpovídá kritikám. Cílem práce tak bude poukázat na rozmanitost pojetí žen v Bretonově prozaické tvorbě.

¹ Zde vycházím z oddílu Bibliografie v sebraných spisech, strany LXV-LXIX
BRETON, André. *Oeuvres complètes*, tome 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.
(v dalším textu budou citace z této publikace označovány zkratkou OC)

Na trilogii *Nadja*, *Spojité nádoby* a *Šílená láska* navazuje ještě další próza podobného charakteru, která nese název *Arkán 17* z roku 1944. I když časově toto dílo nezapadá do původně vymezeného období, rozhodla jsem se i toto dílo zařadit, protože velmi zajímavým způsobem obohacuje šíři pojetí žen v kontextu celé Bretonovy tvorby. Naopak jsem rozhodla nezařadit dílo *Neposkvrněné početí* z roku 1930, které André Breton vytvořil ve spolupráci s Paulem Éluardem. Toto dílo se totiž svým charakterem natolik liší od ostatních próz, že by jeho zařazení spíše narušilo soudržnost této práce, protože by v podstatě nebylo možné jej zkoumat podle navržených kritérií.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Pojetí lásky v díle Andrého Bretona

André Breton není prvním, kdo přichází s myšlenkou, že v moderní době je potřeba najít novou koncepci lásky, nejznámějším je v tomto ohledu pravděpodobně Arthur Rimbaud. Podle Clauda Mauriaca se Breton vymezoval vůči tradiční formě lásky, která přetrvávala i v jeho době. Toto tradiční pojetí vzniklo již ve středověku. Mauriac mluví o *L'amour-passion*, příklady takovéto lásky můžeme vidět především v klasických románech *Princesse de Clèves*, *Manon Lescaut*, nebo Goethově *Utrpení mladého Werthera*. Jde o představu dokonalého a absolutního citu, proti němuž je člověk bezmocný (z definice slova *passion*), a tak je za ni zbaven odpovědnosti, přichází k němu jako fatalita, jíž se člověk nutně podvoluje. Toto pojetí lásky bylo dlouho přijímáno jako jakási zjevená pravda a většina autorů neměla potřebu jakkoli tuto koncepci zpochybňovat nebo měnit. (1970: 171-188)².

Až s modernitou se v literatuře objevuje otázka autenticity citu. Příkladem je právě *Adolphe*, v němž se jeho neschopnost skutečně milovat stává jakousi diagnózou společnosti (1970: 273-275). Koncepce lásky tedy zůstává stejná, pouze reflektuje možnost, že to, co člověk jako lásku pociťuje, může být pouze jakýmsi šílením a že ne každý chce nebo dokáže tomuto ideálu dostat. Breton však má ambice přijít se zcela novým pojetím.

Podle J. L. Bédouina představuje láska spolu se svobodou samotné jádro Bretonovy tvorby a u obou těchto idejí se básník pokoušel najít jejich pravou podstatu zbavenou interpretačního nánosů. Svobodu přitom chápe jako fundamentální vlastnost bytí, jako stálý zdroj lidské energie a zároveň jako dokonání touhy. Přístup k takovéto svobodě má člověk skrze lásku a obojí mu pak umožňuje plnou identifikaci s vlastní duší a tělem. V souladu se surrealistickým programem „absolutní revolty“ Breton tvrdí, že pro uskutečnění takového ideálu je potřeba odvrhnout tradiční morálku a sociální instituce, obzvláště křesťanské pojetí hříchu a pádu chce nahradit „božským

² MAURIAC, Claude. *André Breton, Essai*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1970.

spojením muže a ženy“, místo utrpení a rezignace valorizuje exaltaci slasti. (1963: 62-63)³ V *Šílené lásce* Breton odmítá jakékoli spojování lásky s hříchem, protože jediné tak může člověk svobodně volit. Láska, i se svým erotickým aspektem, je pro něho naopak tím nejvznešenějším: „Vzájemná láska, jak ji vidím, je jako řada zrcadel, která mi pod tisíci úhly pohledu, jimiž se mi zjevuje neznámé, vracejí věrný obraz té, kterou miluji, a stále překvapivější věštbu mé vlastí touhy, obraz, stále více pozlacený životem“ (1996c⁴: 118).

V knize *André Breton par lui-même* se mluví o tom, že Breton dal svým pojetím lásky nový smysl monogamii, a to po teoretické i poetické stránce. Milostný pár v jeho pojetí spojuje „nerozdělitelný citový pakt“, není v něm ale místo pro zvyk a monotónnost a především se nepojí s jakoukoli nutností (1971: 120-121)⁵.

„Šílená láska, tak jak ji oslavoval, je vášeň charakterizovaná svou silou, neboli hnutími lyrického vytržení tváří v tvář milované bytosti, která se uskutečňuje v deliriu absolutní přítomnosti.“ (1971: 121) V této definici, kterou podává ve své knize Sarane Alexandrian, je především zdůrazňována vášeň, vytržení, které dostává člověka do specifického stavu vnímání. To je však pouze jeden z aspektů Bretonovy koncepce. V *Dictionnaire abrégé du surréalisme* se objevuje tato definice (jejímž autorem je vedle Andrého Bretona i Paul Éluard a která se poprvé objevila v jejich společném díle *Neposkrvněné počety*): „Vzájemná láska, jediná, kterou se zde můžeme zaobírat, je ta, která užívá nezvyk v praxi, imaginaci v šabloně, víru v pochybnostech, vnímání vnitřního objektu v objektu vnějším.“ (OC 789)⁶ Tato definice spíše odkazuje na ideu *totální* revolty, tedy na subverzivní moc lásky, na to, že se láska objevuje jako nový, cizí prvek, jenž se vyděluje z všedního. V tomto souvisí s Bretonovým pojetím krásy, které bude popsáno později.

³ BÉDOUIN, Jean-Louis. *André Breton*. Paris: Éditions Pierre Seghers, Poètes d'aujourd'hui, 1963.

⁴ Pro snazší orientaci v dílech vydaných r. 1996 jsem zvolila následující značení: a = Nadja, b = Spojité nádoby, c = Šílená láska, d = Arkán 17.

⁵ ALEXANDRIAN, Sarane. *André Breton par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil- Écrivains de toujours, 1971. „L'amour fou, tel qu'il l'a célébré est une passion qui se caractérise par l'éperdu, c'est à dire par des mouvements d'exaltation lyrique en face de l'être aimé, et qui se réalise dans le délire de la présence absolue“ (vlastní překlad)

⁶ „L'amour réciproque, le seul qui saurait nous occuper ici, est celui qui met en jeu l'inhabitude dans la pratique, l'imagination dans le ponctif, la foi dans la doute, la perception de l'objet intérieur dans l'objet extérieur.“ (vlastní překlad)

V díle *Spojité nádoby* André Breton spojuje téma lásky s politicko-sociálními aspekty, protože je konfrontován se situacemi, kdy se mu zdá, že materiální podmínky lásku znemožňují. Existence lásky, jaká odpovídá jeho představě, není slučitelná s kapitalismem a bude triumfovat až po *radikální* sociální revoluci. Láska, kterou viděl kolem sebe, je totiž příliš založená na potřebě vlastnění druhé osoby a zároveň je člověk nucen i přes lásku neopouštět ekonomické úvahy (OC 149). Dále pak v parafrázi na známou Rimbaudovu větu říká: „Lidská láska se musí přebudovat jako všechno ostatní, chci říci, že *může*, že musí být znovu postavená na své pravé základy.“ (1996b: 137)⁷. V *Šílené lásce*, kde Bretonova vize lásky dochází svého naplnění, politický tón značně ustupuje. Breton zde, jak už bylo zmíněno, dává nový smysl monogamii a vyjadřuje názor, který opírá o citace z Marxe a Freuda, že pokud bude zrušeno soukromé vlastnictví a kolektivní představy, které člověka svazují, nebude to tak, že by se lidé začali chovat zcela frivolně, ale naopak se (monogamní) láska stane hybnou silou morálního a kulturního pokroku. (OC 745)

Skutečná láska totiž podle něho nemá být spojena s potřebou vlastnění a se sobectvím, ale je naopak prostředkem jejich překonání: „Stůj co stůj budu trvat na tom, že v *ledových vodách sobecké vypočítavosti* je snad všude, jen ne tam, kde existuje *tato láska*“ (1996c: 100)⁸. Breton zde tedy opět začíná věřit tomu, že láska může triumfovat nad sociální realitou, ve *Spojitéch nádobách*, pod tlakem negativních zkušeností zdůrazňoval, že nejprve je potřeba zrušit stávající sociální řád.

Breton zároveň deklaruje, že nemá žádnou potřebu „užívat si“, a pokud nemiluje, zvládá dobře počestnost. Láska je tedy pro něho naprosto vážnou věcí. (OC 150)

1.2 Žena v surrealismu

Surrealismus vytvořil nový kult ženy, který André Breton definoval takto: „V surrealismu bude žena milována a oslavována jako velký slib, takový, který přetrvává i po tom, co byl dodržen.“ (1989: 66)⁹ Žena je v surrealismu především tou, která básníka zasvěcuje, dává mu přístup do „ztraceného ráje“ (jinde se mluví

⁷ BRETON, André. *Spojité nádoby*. Překlad Jarmila Fialová. Praha: Dauphin, 1996. (1996b)

⁸ BRETON, André. *Šílená láska*. Překlad Stella Pavlovská. Praha: Dauphin, 1996. (1996c)

⁹ „Dans le surréalisme la femme aura été aimée et célébrée comme la grande promesse, celle qui subsiste après avoir été tenue.“ (vlastní překlad)

o přístupu k univerzu nebo kosmu). Skrze to chce docílit lepšího poznání sebe i světa a návratu k sobě samému v původní androgynii (tato představa odpovídá jedné z vizí lásky v Platonově dialogu *Symposion*). Muž má podle surrealistů při pohledu na milovanou ženu rozeznávat v jejích očích sám sebe, a než pozná ženu, s níž lásku uskuteční, zažívá toto milostné spojení v nevědomí a ve snech. Skutečné setkání s ní je přitom otázkou *objektivní náhody*. Skrze lásku, která odpovídá představě surrealistů (ať už se nazývá podle Andrého Bretona *l'amour fou*, nebo podle Benjamina Péreta *l'amour sublime*) tak člověk překračuje svůj původní žitý stav, opouští banalitu každodennosti, a žena tak ztělesňuje pro muže svobodu. Je jakýmsi „surrealistickým médiem“, lucidní bytostí otevírající cestu k surreálnému. V surrealistických dílech vystupují v zásadě dva typy žen: „la femme fatale“ a „la femme-enfant“. První z nich představuje lásku, která v sobě zahrnuje i smutek a smrt. Druhá, la femme-enfant, je (pro Bretona) uskutečněním „čistého smíření“ (la conciliation pur) a aspekt dětství spočívá v tom, že není podrobena společnosti. (1989: 66-69)¹⁰

Obrazem surrealistického pojetí ženy – ztělesněním kolektivního mýtu – se stala Gradiva. Jedná se o postavu ze stejnojmenného románu Wilhelma Jansena, na němž Freud ukázal dynamiku touhy a jejího potlačování¹¹. Gradiva je bytostí, která pomáhá proniknout hranicí mezi reálnem a surreálnem, bytostí duální podstaty „z masa i mramoru“ – zároveň reálná i mytická, živá i neživá. Její obraz se objevuje u Andrého Massona, Salvátora Dalího, Paula Éluarda i Andrého Bretona (1970: 415-417). Příběh Gradivy také ukazuje mechanismus projekce touhy na skutečné objekty, neboli přetváření vnějších objektů na objekty ze snů. Gradiva je mytický obraz překonání duality podle dialektického principu mezi vnitřní a vnější realitou a stává se surrealistickým mýtem metamorfózy ve smyslu pohybu od smrti k životu, od nevědomí k vědomí a od prosté reality k transcendentálnímu. (1970: 422)¹²

¹⁰ BARTOLI-ANGLARD, Véronique. *Le Surréalisme*. Paris: Nathan, 1989.

¹¹ Jde o příběh archeologa, který se zamiluje do antického reliéfu dívky v chůzi, a na základě snu, že tato dívka zemřela při zániku Pompejí, se tam vypraví. V Pompejích se pak setkává s dívkou, která vypadá stejně jako onen reliéf a tato dívka mu nakonec vyjevuje, že je jeho dětskou láskou. Freud to chápe tak, že sen pouze projevil potlačené vzpomínky na tento dětský vztah. Věřil, že Gradiva je pouze jeho fantazií, a ne realitou, a tak do této fantazie zakomponoval i skutečnou dívku, kterou poznal. Lásku ke skutečnému člověku přetavil v lásku k mramorovému reliéfu. Síla touhy se zde poměřila se silou jejího potlačení a dívka sama tuto situaci rozpletla tím, že odhalila svou identitu a tak sladila sen a realitu. (416)

¹² CHADWICK, Whitney. *Masson's Gradiva: the metamorphosis of surrealist myth*. The art bulletin 52(4), 415-422, 1970.

Žena pro Andrého Bretona představuje zprostředkovatelku mezi mužem a vesmírem, tu, která otevírá jeho vědomí (1971: 133). Přiznává jí tedy velkou důležitost a zásadní úlohu jak pro sebe samotného, tak pro společnost. Breton zároveň není přítelem ženské emancipace, protože emancipovaná žena se podle něho maskulinizuje, což není žádoucí. Bretonovým ideálem je podle Bédouina naopak vláda žen, takových, jaké byly v jeho době, protože to by představovalo valorizaci principů, které uznával – především iracionality a „odsouzených duševních sil“, obecně těch věcí, které jsou v nastoleném řádu potlačovány. (1963: 64) Ženy jsou u surrealistů ztotožňovány s mimologickým a mimoracionálním myšlením a neúčastí na pracovním životě. V tom všem pro surrealisty představují jakýsi předvoj nového sociálního řádu, kde tyto hodnoty spojené s ženstvím zvítězí nad těmi, které jsou spojovány s maskulinitou (především racionalita a produktivita). (1980: 176-178)¹³

Pozice ženy v surrealistických dílech, a v díle Andrého Bretona zvláště, se ale setkala s poměrně zásadní kritikou. Jako první ze strany Simone de Beauvoirové ve *Druhém pohlaví*, kde je kritizován fakt, že v Bretonově díle je žena přirovnávána ke všemu možnému, je předmětem bohatých metafor a vyjádřením idejí, ale nikde v jeho díle není sama sebou, nikde není bez uměle přidaných atributů. Žena je Bretonovi vším, čím není on sám. V takovémto pojetí ale není tím, čím reálně je, jakožto lidská bytost. (1972: 214)¹⁴ Kritika, kterou vznáší Simone de Beauvoirová, odráží především jejich odlišné pohledy na ideální uspořádání společnosti, spíše než by se dala chápat jako napadnutí Bretonových básnických kvalit. Zatímco Beauvoirová si přeje ženu soběstačnou, silnou a zapojenou do pracovního procesu, Breton velebí ženskost v tom stavu, jaký byl v jeho době, a přeje si, jak uvidíme později v *Arkánu 17*, aby princip ženskosti prostoupil celou společnost.

S nejzásadnější kritikou přišla Xavière Gauthierová ve svém díle *Surréalisme et sexualité*, kde upozorňuje na rozpor mezi tím, co surrealisté oficiálně hlásají, a realitou jejich díla. I přes proklamované revoluční vidění ženy zůstávají surrealisté v zajetí tradičního náhledu na ni, v mýtu věčného ženství (1976)¹⁵. Skrze chápání ženy jakožto bytosti, která v sobě spojuje extrémní póly (je pro ně zároveň andělskou

¹³ LADIMER, Bethany. *Madness and the irrational in the work of André Breton, a feminist perspective*. *Feminist studies*, 6(1), 1980, 175-195.

¹⁴ BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe. Tome 1*. Paris: Gallimard, 1972.

¹⁵ LAFFITTE, Maryse. *L'image de la femme chez Breton: contradictions et virtualités*. *Revue Romane*, 11(2), 1976.

i d'ábelskou, spojení čistoty a hříchu apod.) vytvářejí zcela fiktivní bytost, která je buď zbožšťována, nebo znehodnocována (Breton je představitelem prvního případu), ale rozhodně zde chybí jakékoli spojení tohoto kultu s reálnými ženami (1980: 178)

Kritice obrazu ženy v surrealismu se obšírně věnuje také kniha *The Beribboned Bomb: The Image of Woman in Male Surrealist Art* od Roberta Beltona. Pro Beltona je žena v surrealismu znak definovaný mužem a nevypovídá nijak o skutečné ženě. Vychází z představy o „nové maskulinitě“, která se vymezuje vůči tomu, co Belton nazývá „hegemonickou maskulinitou“ (jde tedy o klasické pojetí mužnosti). Obraz ženy vypovídá především o specifické koncepci mužnosti, ne o ženách. Autor používá pojem „kulturní autoerotismus“, kterým vyjadřuje to, že žena tu slouží jako prostředek k překračování každodennosti, a toto pojetí ženy získává jakousi adolescentní podobu, protože jde jen o představy bez vztahu k realitě. Druhým principem je podle Beltona „perverze“, která spočívá v zobrazení ženy v dehumanizované podobě. Surrealismus v tomto smyslu vychází z markýze de Sade a tyto odlidštěné formy užívají například Salvator Dalí a Hans Bellmer. (Tato kritika se ale týká pouze surrealistů – mužů, pozdější surrealistické autorky představují samostatný diskurs). O Bretonovi pak Belton specificky říká, že žena je pro něho „kamenem mudrců“, tedy prostředkem, skrze nějž se muž může vnitřně přeměnit. (1998: 54-55)¹⁶

Autorka Maryse Laffitteová se v článku *L'image de la femme chez Breton: contradictions et virtualités* snaží o vyváženější stanovisko mezi představami, které jsem uvedla. Pokouší se najít, v jakém smyslu je žena pro Andrého Bretona skutečným subjektem. Uvádí, že Breton odmítal chápat ženu jako matku a manželku, tedy v hlavních rolích, které jí společnost přisuzovala. Cizí mu byla i představa vyvázání se z těchto rolí skrze účast na pracovním životě, protože práce byla pro něho pouze materiální nutností a nespojoval ji s představou emancipace ani s žádnou morální hodnotou. Žena je pro něho pouze „l'amoureuse“, tedy ženou, která miluje nebo prožívá lásku. Pokud Breton mluví o osvobození touhy, myslí tím i ženskou touhu. Například obrací pohled na hysterii: odmítá ji chápat jako patologii, naopak ji považuje za nejvyšší prostředek sebevyjádření. V tomto aspektu, v lásce a touze, je mu tedy žena skutečným subjektem a není zúžena na erotický objekt. Breton v tomto ohledu ženě přiznává

¹⁶ WITZLING, Mara. *The Beribboned Bomb: The image of Woman in Male surrealist Art* by Robert J. Belton. *Woman's art*, 19(1), 1998, p. 54-55.

stejnou svobodu jako sobě samému, ale stejně uzavírá ženu do hranic příliš úzké definice, se kterou se ona sama nemusí ztotožňovat. Autorka navrhuje chápat toto Bretonovo pojetí jako antitezi k tomu, jak ženy chápala dobová společnost, přičemž syntéza těchto přístupů už je v rukou žen. (1976)¹⁷

1.3 Poznámka: André Breton a homosexualita

Zvláštním aspektem, který je připisován Bretonovu myšlení, je jeho homofobie, kterou projevil především v diskusích surrealistické skupiny zvaných *Recherches sur la sexualité*. V této části práce budeme vycházet z článku Francka Mergera „*Surréalisme et homosexualité*“. Bretonova homofobie je paradoxní z toho důvodu, že jde proti logice celkového postoje, který Breton hlásá. Jak už bylo zmiňováno v předchozích odstavcích, Breton hlásal zbavení se předsudků, „totální revoltu“ a revoluci. Předsudků vůči homosexuálům se však sám nezbavil. Nejznámější větou, která vypovídá o jeho postoji k homosexualitě, je: „Obviňuji pederasty z toho, že vnucují lidské toleranci mentální a morální nedostatek, který má tendenci se prosazovat v systému a paralyzovat všechna díla, která respektují.“¹⁸ Pronesl ji během diskusí o sexualitě a zaznamenané v revue *La révolution surréaliste* z roku 1928. Autor článku zmiňuje několik vysvětlení tohoto Bretonova postoje, která se objevila postupně. Několik z nich je spíše praktického rázu, proto je zmíním jen stručně: první hypotézou je, že Breton nedovedl své přesvědčení o subverzivní funkci touhy dovést do reality a zůstal v zajetí tzv. falického mýtu, čili nedovedl být zcela důsledný. Dalším vysvětlením je, že Breton se takto vymezoval proto, že ze začátku bylo surrealistické hnutí některými kritiky spojováno s homosexualitou (především kvůli přítomnosti Reného Crevela) a bylo kvůli tomu vysmíváno, čemuž se takto chtěl Breton bránit. Zároveň jakožto hlava skupiny mužů chtěl zabránit tomu, aby případné homosexuální vztahy nahlodaly integritu skupiny. Nejrelevantnější vysvětlení pro literární zkoumání však podává Serge Gaubert v článku „*La Femme majuscule*“ z roku 1992 (tento text není dostupný, proto zde vycházím z již zmíněného článku „*Surréalisme et homosexualité*“). Gaubert přichází s vysvětlením, že skutečnou podstatou Bretonova vymezení se vůči homosexualitě není neschopnost odvrhnout předsudky ani

¹⁷ LAFFITTE, Maryse. *L'image de la femme chez Breton: contradictions et virtualités*. Revue Romane, 11(2), 1976.

¹⁸ „J'accuse les pédérastes de proposer à la tolérance humaine un déficit mental et moral qui tend à s'ériger en système et à paralyser toutes les entreprises que je respecte.“ (vlastní překlad)

moralizování, ale že jeho problém s homosexualitou byl estetického původu. Breton považoval ženu za opačný pól muže, za „vrcholně jinou“ a právě na tom zakládal dialektiku touhy. A právě v této touze spatřoval onen subverzivní potenciál. Homosexuální lásce ovšem takovýto potenciál nepřisuzoval, protože jde o dva lidi „na stejném pólu“, a toto napětí a očekávání nového tam tedy podle něho chybí. (2003)¹⁹

1.4 Konvulzivní krása

K výkladu Bretonova chápání pojmu lásky a místa ženy v jeho myšlení je ještě vhodné vysvětlit jeho pojetí krásy. Na začátku díla *Šílená láska* Breton představuje svou koncepci poezie a krásy, již označuje jako konvulzivní. Tento popisovaný vjem krásy úzce souvisí jak s jeho rozhodnutím stát se básníkem („...odpověď, která byla už tehdy zaměřená stejně: řekl jsem, že mým jediným přáním je navodit (navodit sám sobě?) stavy podobné těm, které ve mně vyvolaly některé velmi výlučné básnické projevy.“ (1996: 14)), tak se samotnou koncepcí *l'amour fou*. Podle něho totiž není esenciální rozdíl mezi takovýmto poetickým a erotickým vjemem z konvulzivní krásy („Nikdy jsem se nemohl ubránit, abych mezi tímto vzrušením a pocitem erotické slasti nenastolil vzájemný vztah a shledávám mezi nimi rozdíl pouze ve stupni.“ (tamtéž: 13)). Manifestem takovéto poezie jsou pro něho Lautréamontovy „beau comme“ (OC 679) a jmenuje i další básníky, u kterých tento vjem pocítil: Rimbauda, Mallarmého, Valéryho, Baudelaira, Nouveau nebo Vachého.

Konvulzivní krásu má objekt, který je zachycen v okamžiku strnutí („záškubu“, pokud vyjdeme z významu slova konvulzivní²⁰), přechodu mezi pohybem a klidem, nebo jinak řečeno, je v pohybu i klidu zároveň: „Krása – konvulzivní krása – může existovat podle mne jen tehdy, když se potvrdí vzájemný vztah poutající předmět v pohybu a předmět v klidu“ (tamtéž: 15-16). Druhým aspektem je neustálý proces tvoření a ničení, krása toho, co je zároveň pevné a zároveň se mění. Nemá pro něho smysl cesta k dokonalosti, ale právě tato nikdy nedokonaná proměna. Tuto vlastnost mají krystaly a mořské korály, ale i lidský život („Představuji si, že dům, ve kterém bydlím, můj život, to, co píši, že to všechno vypadá zdálky stejně, jako ony krychle kamenné soli.“ (tamtéž:

¹⁹ MERGER, Franck: *Surréalisme et homosexualité: la position d'Aragon dans Le Libertinage (1924) et La Défense de l'infini (1923-1928)*. Inverses n°3, 2003, p. 55-83.

²⁰ Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/konvulzivni>

19)). Třetím aspektem je, že jde o věc, která vyvěrá zcela nově, o jakýsi objev nebo nález, který není vázán na logiku toho, co již existuje (nebo je věc takto vnímána, je to něco, co neodpovídá původnímu očekávání): „Taková krása se bude moci vybavit jen z palčivého cítění zjevené věci, jen z dokonalé jistoty, navozené vpádem řešení, jež k nám, vzhledem ke své povaze, nemohlo dojít obyčejnou logickou cestou.“ (tamtéž: 20) Breton nakonec svou koncepci krásy shrnuje takto: „Konvulzivní krása bude zahaleně erotická, výbušně utkvělá a příležitostně magická – anebo nebude vůbec.“ (tamtéž: 24) Je tedy syntézou protikladů, které v sobě zároveň zahrnuje, a je v neustálém procesu přeměny a vynořování nečekaného.

Breton zde usiluje, stejně jako tomu bylo v otázce lásky, o vytvoření zcela nového pojetí těchto pojmů. U pojetí krásy se nabízí porovnání s manifestem futurismu, kde je rovněž krása pojímána jako něco dynamického („obohacena o novou krásu, krásu rychlosti“²¹) a to, co obsahuje určitý konflikt – čili protiklady („Krása už není než v boji.“²²)²³. Rozdíl oproti Bretonovu pojetí je ale především ten, že ve futurismu je podstatný aspekt rychlosti a agresivity, bojovnosti a mužnosti. Breton má pouze pohyb, ale rychlost a velebení násilnosti u něho přítomné nejsou. Přesto však stále můžeme konstatovat, že takto nově pojatá krása úzce souvisí s avantgardou.

²¹ „Enrichie d'une beauté nouvelle la beauté de la vitesse.“ (vlastní překlad)

²² „Il n'y a plus de beauté que dans la lutte.“ (vlastní překlad)

²³ MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifeste du futurisme*. Dostupné z: <http://zinclafriche.org/mef/wp-content/uploads/2009/12/manifestefuturismefr.pdf>

2 ANALYTICKÁ ČÁST

2.1 Nadja

Nadja, první díl prozaické trilogie z 30. let, se dá považovat za odrazový můstek pro další Bretonovo myšlení. Setkání s Nadjou pro něho bylo zásadní zkušeností výjimečnou svou *ambivalencí zaujetí a odvržení*. Nadja byla ztělesněním principů surrealismu, kterých však Breton nebyl schopen dostát.

S Nadjou (stejně jako s Jacqueline v *Šílené lásce*) se nesetkáváme hned na začátku díla. Na její příchod jsme připravováni Bretonovými zážitky, v nichž hraje zásadní roli náhoda. To souvisí s následujícím Bretonovým postojem: „Po dobu, co pracujeme, není život k ničemu. Událost, od níž může každý právem očekávat odhalení smyslu vlastního života, ta událost, kterou jsem ještě nezažil, *na jejíž cestě* se však hledám, *není za cenu práce*.“ (1996a: 59)²⁴ Breton se tedy domnívá, že smysl života člověk nezíská nějakou systematickou činností, ale naopak mu ho vyjeví náhodná okolnost, jako například jeho setkání s Nadjou.

Zvláštní vlastností této prózy je také občasné sebezpochybňování, které souvisí s její částečně deníkovou formou. To, co byla pravda jeden den, už druhého dne nemusí platit. Druhým důvodem tohoto sebezpochybňování jsou Bretonovy úpravy textu, které byly provedeny počátkem 60. let. K historkám, které vyplňují začátek díla, Breton později dopisuje toto: „Když si je tu a tam pročítám, některé z těchto poznámek jsou pro mě samotného zklamáním: co jsem si vlastně od nich sliboval? Je to tím, že surrealismus se teprve hledal, zdaleka se ještě nevymezil jako *světový názor*.“ (tamtéž: 57) S tímto principem se ještě během analýzy setkáme, až se dostaneme ke konkrétním místům, na nichž mají význam.

K principu sebezpochybňování ještě považuji za vhodné dodat, že souvisí též s koncepcí *skleněného domu*, která je Bretonovou metaforou pro jeho vlastní život: „Pokud jde o mne, budu i nadále bydlet ve svém skleněném domě, kde je kdykoli možné vidět, kdo mě přichází navštívit, kde všechno, co je zavěšeno na stropě a na stěnách, drží jako

²⁴ BRETON, André. *Nadja*. Překlad Jarmila Fialová. Praha: Dauphin, 1996. (1996a)

nějakým kouzlem, kde v noci odpočívám na skleněné posteli ve skleněných prostěradlech a kde se mi dříve nebo později vyjeví, *kdo jsem*, vyryto diamantem.“ (1996a: 21) Breton se tedy sám hledá, nevnučuje čtenáři nic najisto, pouze ho nechává nahlédnout do svého procesu hledání, a potažmo, skrze jeho texty se Bretonova identita vyjeví jemu i nám.

Zde bychom, do důsledku vzato, mohli spatřovat rozpor, protože Breton říká, že vyjevení identity (zde v podstatě totéž jako smyslu života) se může stát pouze náhodou. Ovšem způsob, jakým jde Breton této náhodě naproti, je v podstatě už onou systematickou činností, *prací*.

2.1.1 Reprezentace Nadji

Na začátku Bretonovy známosti s Nadjou stálo *náhodné* setkání na ulici. Nadja Bretona okamžitě zaujala tím, jak *kontrastovala* s lidmi okolo, o nichž předtím řekl: „Kdepak, tohle ještě nebyli lidé připravení uskutečnit revoluci“ (tamtéž: 61).

Oproti tomu Nadja se objevuje takto:

„Náhle, byla snad deset kroků ode mne a přicházela z opačné strany, vidím mladou ženu, a ona mě také - nebo mě spatřila už předtím. Oproti všem kolemjdoucím kráčí se vztyčenou hlavou. Tak křehká, že se při chůzi sotva země dotýká. Na tváři jí možná bloudí nepostřehnutelný úsměv. Je divně nalíčená, jako někdo, kdo začal očima a neměl čas to dokončit, ale okraje víček má na blondýnu sytě černé. Jenom okraje, víčka ne“. (tamtéž: 62)

Nadja se tedy na první pohled liší od ostatních. Ona je tou, která je připravena na revoluci, kráčí se vztyčenou hlavou. Breton a Nadja se dali do řeči s jakousi samozřejmostí (něco podobného později uvidíme v *Šílené lásce*) a Nadja se se stejnou, nebo ještě větší samozřejmostí okamžitě otevírá: „Stejnou záhadou je i počátek zpovědi, s níž se na mě obrací, aniž se ptá, jestli mě zajímá, s důvěrou, která by mohla (nebo nemohla?) být nemístná.“ (tamtéž: 62) Hned od počátku je tedy jasné, že pro Nadju neplatí běžné společenské konvence, Nadja rovinu vhodnosti zcela ignoruje.

Muži, o kterých Nadja zprvu mluví, se jeví jako slaboši, jako by nedovedli dostat Nadjině duševní síle. Jedná se o její první lásku, studenta z Lille, kterého zničehonic opustila „ze

strachu, aby mu nebyla na obtíž“ (tamtéž: 63). Tento muž nedovedl pochopit, že pokud si Nadja nikdy nevšimla jeho srostlých prstů, nebylo to proto, že by mu věnovala málo pozornosti, ale proto, že láska ji „oslepila“ natolik, že tato „drobnost“ unikla její pozornosti. Student vše zakončil ublíženým výrokem: „Makovice! Vráťím se do Alsaska-Lotrinska. Jen tam ženy umějí milovat.“ (tamtéž: 63)

Druhým takovým mužem je Nadjin otec: „Takový slaboch! Kdybyste věděl, jaký to byl vždycky slaboch. Když byl mladý, víte, skoro nic mu nechybělo. Rodiče – zámožní. Auta ještě nebyla, zato měli krásný kočár, kočího... On to všechno rychle roztočil, to ano. Mám ho moc ráda. Pokaždé, když na něj pomyslím, říkám si, jaký je to slaboch.“ (tamtéž: 64) Otec v ní tedy vyvolává především soucit, můžeme ale říct, že se s ním cítí být i spřízněna: tak jako její otec „všechno roztočil“, i ona postupně vše ztrácí. Jak záhy uvidíme, i sám Breton je později v té situaci, kdy nedovede dostat tomu, co Nadja může nabídnout.

Popis Nadji je v této počáteční fázi v podstatě realistický. Ačkoliv si Breton nedovede vysvětlit zvláštní pohled jejích očí, podává se nám tu obraz prostředí, z něhož vyšla, i konkrétní životopisné údaje.

Hned od počátku je Nadja stavěna (a sama se staví) do opozice vůči dvěma jiným ženám: své matce a Bretonově manželce. O své matce říká toto: „Obyčejná ženská, jak se lidově říká - *ženská*. Ani trochu žena, jakou by otec potřeboval. [...] Maminku mám ráda, za nic na světě bych jí nechtěla dělat starosti“ (tamtéž: 64). Co se týče Bretonovy ženy, Nadja vyjadřuje tuto představu: „Vidím váš domov. Vaši ženu. Bruneta, samozřejmě. Malá. Hezká. Podívejme, vedle ní leží pes. Možná taky, ale jinde, kočka (uhodla).“ (tamtéž: 70). Obě zmíněné ženy jsou zde postaveny do typicky ženské role, jsou v domácnosti, věrné (ne náhodou má Bretonova žena vedle sebe psa), klidné a pečující. Jsou tedy ztělesněním toho, čím Nadja není.

Na tomto místě je vhodné zmínit feministickou reflexi tohoto díla. Budeme zde vycházet z článku *Šílenství a iracionalita v díle Andrého Bretona: feministická perspektiva*. Podle něho je možné Nadju vnímat jako ženu odcizenou od dané genderové role, jež se proto stává nesrozumitelnou, potažmo nebezpečnou. Vzhledem k tomu, že Nadja neodpovídá představě o ženskosti, nemůže být pro muže onou „druhou polovinou“ (podle Aristofánovy koncepce lásky z Platonova dialogu *Symposion*). Breton Nadju nakonec

opouští a uvědomuje si, že ji nemůže milovat svým vlastním způsobem. Navrací se tak k hodnotám, které jinak odvrhuje, a to především k racionalitě. (1980: 182-184)²⁵

Feministická kritika poukazuje na fakt, že ženství jako takové je v jistém smyslu z egocentrického, maskulinního pohledu chápáno jako druh šílenství, a u Nadji je pouze tato představa absolutního ženství a šílenství vyhnána do extrému. Nadjiny projevy totiž jsou typicky ženské, jako například změny nálady. Pro Bretona bylo přimknutí se k iracionalitě a odvržení práce a produktivity – jakožto morálních hodnot – svobodnou volbou. Oproti tomu Nadja nemůže jinak: z pracovního trhu je coby žena vyloučena; převaha iracionality je dána její skutečnou psychickou nemocí, a právě v tom spočívá Bretonova převaha nad ní. Nadja je zároveň bezmocná svou situaci změnit, ale zároveň společenské hodnoty i sama aktivně odmítá. Celkovým vyzněním díla *Nadja* je pak podle této kritiky myšlenka, že cena za překročení norem je sebedestrukce, tedy je to jakási pobídka ke konformismu. (tamtéž: 193-195)

2.1.2 Nadja a konvulzivní krása

Již jsme se setkali s tím, jak Nadja působila při prvním setkání s Bretonem: víme, že byla chudě oblečená a bizarně nalíčená. Při druhém setkání však působila zcela jinak: „[...] a už to nebyla včerejší Nadja. Docela elegantní, celá v černočerveném, a sundávajíc si velice slušivý klobouk uvolnila vlasy jako len, vlasy, které se zřekly své neuvěřitelné neupravenosti, měla hedvábné punčochy a velmi pěkné střevíčky.“ (1996a: 68) A při třetím setkání: „První žena, s níž jsem se měl potkat, byla Nadja ve své podobě z prvního dne. Kráčela, jako by mě nechtěla vidět. Svou přítomnost v této ulici nedovedla dost dobře vysvětlit...“ (1996a: 71). Jak tedy vidíme, podoba, kterou na sebe Nadja bere, se mění každým dnem a má jakési dvě polohy: jednu *uhlazenou*, druhou *zmatenou*, pojící se s neupraveným vzhledem.

Později už se Breton Nadjině vzezření v podstatě nevěnuje, kromě zmínky na konci: „Všiml jsem si také, jak se snažila přenést tuto podobnost [pozn. s Meluzínou] co nejvíc do skutečného života – vynutila si u svého kadeřníka, že jí rozdělil vlasy do pěti pramenů, tak, aby jí nad čelem vznikla hvězda. Mimoto je musel stočit způsobem,

²⁵ LADIMER, Bethany. *Madness and the irrational in the work of André Breton, a feminist perspective*. *Feminist studies*, 6(1), 1980, 175-195.

že končily před ušima ve tvaru beraních rohů, [...]“ (1996a: 107) Na konci jako by se tedy Nadja zbavovala lidské podoby ve prospěch podoby mytických bytostí nebo zvířat.

Ačkoli Breton hlouběji konceptualizuje konvulzivní krásu až v *Šílené lásce*, mluví o ní už na konci *Nadji*, ovšem v souvislosti s novou ženou, kterou v *Nadje* nazývá a oslovuje Ty. Například Vivienne Lépineová (2007: 93) spojuje konvulzivní krásu s Nadjou, což lze považovat za zavádějící. Na konci textu Breton říká: „[...] vidím ji [krásu], jako jsem viděl tebe, ani dynamickou, ani statickou.“ (1996a: 148). Jak jsem popsala, Nadjino vzezření má výraznou dynamiku. Nejenže se mění jako člověk, ale na konci se přiklání až k dehumanizované formě. Z toho důvodu navrhuji hypotézu, že Nadja konvulzivní krásou neoplývá, protože když si vzpomeneme na Bretonovu shrnující definici, Nadja představuje pouze pól dynamiky a magičnosti; nikoli stability a „příležitostnosti“ (z hlediska třetí pojmové dvojice, „zahaleně erotická“, Nadju příliš posoudit nelze). Konvulzivní krása je podle definice smířením dvou obecně vzato protichůdných principů, kdežto Nadja je spíše antitezí ke klasické kráse a *syntézou* by zde byla až Ty.

2.1.3 Nadja šílená versus Nadja magická

Podobným způsobem se mění i Nadjino chování. Nejvýraznějším příkladem je právě toto třetí setkání, kdy sklouzává od paranoie („Nyní mluvila o tom, jakou nad ní mám moc, o mé schopnosti přimět ji, aby myslela a dělala to, co chci, a možná víc, než se domnívám, že chci. Snažně mě prosila, abych této schopnosti nepoužil proti ní.“ (1996a: 73)) přes rozpustilost během večere až po zcela nepochopitelné projevy spojené s jejími vizemi („Právě pod tímto oknem, které vypadalo jako slepé, bylo absolutně nutno čekat, to věděla. Odtud mohlo všechno přijít. Tam všechno začínalo. Oběma rukama se Nadja držela mříže, aby ji neodtáhl. Na mé otázky už takřka neodpovídala.“ (1996a: 76)). Na konci pak ale Nadja opět projevuje plné vědomí: „Aniž jsem dal seabemíň najevo netrpělivost: „Tečka, konec. Najednou jsem cítila, že ti způsobím zármutek. (Otočila se ke mně.) Už to přešlo.““ (1996a: 78)

Z čistě realistického pohledu se Nadjino chování dá chápat především jako projevy psychické choroby, které jsou zde Bretonem přesně popsány. Podle Vivienne Lépineové se nejčastěji předpokládá, že Nadja trpěla hysterií, psychózou nebo schizofrenií (2007:

9)²⁶. Harold Wylie v článku *Breton, „Schizophrenia and Nadja“* mluví už pouze o schizofrenii, jejímž projevům chování Nadji odpovídá – mj. potřeba kreslit, vizualizovat své představy. Z Nadjiných kreseb pak lze vyčíst její pocity a reálné rysy jejího vztahu s Bretonem (1970: 100-103)²⁷.

Oba články zároveň vyjadřují i myšlenku, že chápat Nadju v Bretonově díle pouze takto, by bylo silně omezující, že Nadja je mnohem víc, než jen psychicky narušená žena. „Tento patologický stav je Bretonem maximálně zušlechťován a vyvyšován, vidí v Nadje *svobodného ducha*, ne šílenkyni, kterou je třeba spoutat.“ (2007: 8-9)²⁸ Dodejme ale, že ne vždy platí, že Breton je Nadjinými projevy fascinován, naopak někdy je jimi znuděn: „Znervózňovalo mě vidět ji, jak čte jídelní lístky restaurací a hraje si se jmény některých jídel. Nudil jsem se.“ (1996a: 90). Ještě výrazněji to vidíme zde: „Stálo mě čím dál tím větší úsilí sledovat její samomluvu, která začala být při dlouhých zámlkách nesrozumitelná.“ (tamtéž: 91). Někdy Breton vyjadřuje dokonce znechucení, především když mu Nadja vypráví historku o tom, jak svou krví schválně potřísnila oblečení muži, který ji uhodil. (tamtéž: 99)

Nicméně literární postava *Nadji* je i bytostí nadanou magickou mocí, kterou se Breton nesnaží nijak vysvětlit, pouze ji konstatuje. Kromě už zmíněných „vidění“ se jedná o prorocké schopnosti:

„„Vidíš tam to okno? Je temné jako všechna ostatní. Dívej se dobře. Za minutu se rozzáří. Bude červené.“ Minuta uběhla. Okno se rozzářilo. Byly tam opravdu červené záclony. („Lituji, ale nemohu za to, že tato příhoda přesahuje meze hodnověrnosti. K podobné otázce bych však velmi nerad zaujal stanovisko: pouze *uznávám*, že okno původně temné zčervenalo, to je vše.“)“ (tamtéž: 74-75)

Kromě toho Nadja předpověděla i vznik románu o sobě: „André? André...? Ty o mně napíšeš román. Ujišťuji tě, že ano. Neříkej ne. Dávej pozor: všechno vybledne, všechno zmizí. Po nás musí něco zůstat. [...]“ (tamtéž: 88) Zde se ale můžeme domnívat, že jde v podstatě o sebenaplňující se proroctví, Nadja mohla takto Bretonovi vnuknout myšlenku, že jejich příběh je hoden zaznamenání.

²⁶ LÉPINE, Vivienne. *Les images de la folie féminine dans Nadja d'André Breton*. Montréal: Université McGill, 2007. (thèse)

²⁷ WYLIE, Harold. *Breton, Schizophrenia and Nadja*. The french review 43(1), 1970.

²⁸ Cet état pathologique serait tout au plus bonifié et surélevé par Breton, qui voit en Nadja un *génie libre*, non pas une folle à lier.“ (vlastní překlad)

Ještě zajímavější jsou její schopnosti očarovávat, téměř uhranout lidi, s nimiž se setkává. Nadja zmiňuje, že se k ní sbíhají děti (tamtéž: 77), 10. října zase Nadjina přítomnost natolik ovlivňuje číšníka, že není schopen normálně vykonávat svou práci:

„Pravda, pokaždé když přicházel z kuchyně, šel čelem k nám, a jak zvedl oči k Nadje, vypadalo to, jako by se ho zmocnila závrať. Bylo to zároveň burleskní a trapné. Nakonec se k našemu stolu neodvažoval ani přiblížit a my jsme dokončili večeři jen s obtížemi. Nadju to nijak nepřekvapovalo. Ví, že má na některé muže takový vliv, mezi jiným na muže černé rasy, kteří se cítí nuceni přijít a oslovit ji, ať je kdekoli.“ (tamtéž: 86)

I na nádraží na ni lidé reagují: „...jeden osamělý muž [jí] před odchodem z nádraží poslal polibek. Druhý, třetí udělali totéž. Nadja přijímá podobné pocty ráda a vděčně. Nikdy o ně neměla nouzi a zdá se, že si na ně velice potrpí.“ (tamtéž: 92)

Nadja tedy není především psychicky nemocnou ženou na okraji společnosti, ale skutečně spíše *nadpřirozenou* bytostí, jejíž *kouzlo* je patrné mnohým lidem. Realita nám jako čtenářům zůstává patrnou, ale zároveň víme, že Nadja znamená pro Bretona daleko více. Z těchto dvou pohledů na Nadju ale nelze vybrat jen jeden jako klíč k interpretaci, protože Nadja zůstává i pro samotného Bretona obojím:

„Která Nadja je ta pravá [...] bytost inspirovaná a inspirující, žijící raději na ulici, jež pro ni byla jediným polem cenných zkušeností, na ulici, kde měla na dosah ruky otázku, jakou si klade každý člověk honící se za velkou chimérou, nebo (proč to neuznat) ta, co občas *klesla*, protože si prostě ti druzí osobovali právo ji oslovit a nedovedli v ní vidět než nejubožejší ze všech žen, tu ze všech nejméně chráněnou?“ (tamtéž: 99)

2.1.4 Nadja jako objekt versus Nadja jako subjekt

Ačkoli se to může jevit jako paradoxní, (erotická) touha po Nadje, tedy Nadja v pozici objektu, se v textu vyskytuje skutečně vzácně: je zde krátce zmíněn první polibek, který se odehrál z Nadjina popudu (tamtéž: 72), poté je tu trochu bizarní výjev líbání zubů: „Znovu jsem vychutnával onu božskou směsici lehkomyšlnosti a vzrušení. S úctou jsem líbal její rozkošné zuby. [...] To proto, vysvětlovala, že můj polibek v ní zanechává pocit něčeho posvátného, kdy její zuby „jsou hostií.“ (tamtéž: 83). Stejně tak není ani často komentován její vzhled.

Naopak velká pozornost je věnována jejím projevům a úvahám. Nadja samu sebe označuje za *bludnou duši* (tamtéž: 68) (*L'âme errante*), Breton ji nazývá „svobodným božstvem“ (le génie libre):

„Od prvního do posledního dne jsem Nadju považoval za svobodné božstvo, za jakéhosi éterického démona, kterého si můžeme jistými kouzly magie na okamžik připoutat, ale nikoli natrvalo podmanit. Víím, že ona mě někdy v celém rozsahu toho výrazu považovala za boha a věřila, že jsem *slunce*.“ (tamtéž: 93) Aspekt zkoumání a neukotvenosti je přítomen v obou těchto „definicích“. Z úvodní části vyplývá, že takový je i Breton. Toto dílo je totiž mimo jiné o hledání jeho vlastní identity. Breton jí připisuje svobodu, Nadja si je naopak vědoma, že co se v ní odehrává, je bloudění, ne hledání.

Zde se dostáváme k sebezpochybňování, o němž jsem mluvila na začátku této části. Že Nadja představuje pro Bretona onen *kámen mudrců*, je zjevné, otázkou však zůstává, jestli je mu jen tím, nebo zda pro něj znamená více, jestli ji dovede uznat jako plnohodnotný lidský subjekt.

Na jednom místě Nadjina historka Bretona tak znechucuje, že chce jejich kontakty přerušit: „[...] ale když jsem je vyslechl, dlouho jsem plakal, nikdy bych nebyl věřil, že jsem takového pláče ještě schopen. Plakal jsem při pomýšlení, že už se s Nadjou nesmím vídat, ne, že už bych nemohl.“ (tamtéž: 100). Ještě na téže straně se ale dočítáme, že se vídali i nadále a Nadjino myšlení se pak dokonce stalo pro Bretona jasnějším.

Rozchod s Nadjou Breton konstatuje poměrně lakonicky s komentářem o těžkostech vztahu s ní, spočívajících v náročnosti snášet její nevyzpytatelné chování, na druhou stranu ale Breton vidí tento rozchod jako svou vlastní nedostatečnost:

„Jakkoli mě to vábilo, jakkoli jsem si o tom možná také dělal iluze, nebyl jsem asi na výši toho, co mi nabízela. Ale co mi nabízela? Na tom nezáleží. Jedině láska v tom smyslu, jak ji chápu já – tedy láska tajemná, nepravděpodobná, jedinečná, ohromující, láska nade vše pochyby –, prostě taková, která všechno překoná, by zde mohla způsobit zázrak.“ (tamtéž: 109)

Maryse Laffitteová interpretuje výše popsané tak, že právě Nadja ovlivnila Bretonovo chápání lásky v tom smyslu, že lásku není správné brát na lehkou váhu, ale že je to jakýsi určující životní princip spočívající v plném věnování se druhému člověku (1976)²⁹. Breton pak tento Nadjin pohled přijal za svůj, ačkoliv mu ve vztahu k Nadje nebyl schopen dostat.

Svá slova ale Breton záhy zpochybňuje: „Ty, kvůli níž tolik lituji, že jsem napsal onu absurdní, neodvolatelnou větu o lásce, jediné lásce, *té, co všechno překoná*.“ (1996a: 141) V tomto místě, a v celé promluvě k Ty, je Nadja skutečně odvržena. Najednou se stává pouhou epizodou v Bretonově životě, která mu dala určitou zkušenost, ale takovou, která bledne vedle této nové, jež je pro Bretona, lidově řečeno, mnohem příjemnější a snadnější, ve které se lépe žije. A tato informace se jeví o to podstatnější, že se nachází na samém konci díla.

Když se ale Breton dozvídá, že Nadja byla hospitalizována v psychiatrické léčebně, vede ho to k její obhajobě a k ocenění hodnot, které Nadja představuje. Breton zde kritizuje přístup psychiatrie k člověku a veřejné nápravné instituce obecně: „Ale podle mého názoru je každé držení pacienta v ústavu svévolné. Stále nechápu, proč zbavovat lidskou bytost svobody. Zavřeli Sada; zavřeli Nietzscheho; zavřeli Baudelaira.“ (tamtéž: 114)

Breton v této části ukazuje poměrně realistický pohled na sebe i na Nadju. Zčásti je to jeho vlastní obhajoba, ale co se týče Nadjí, ta je tu skutečně pojímána jako bytost, jež si zaslouží zachování lidské důstojnosti. „Nadja však byla chudá a v době, v níž žijeme, to stačí k odsouzení, jakmile se jen trochu vybočí ze stupidního zákoníku zdravého rozumu a dobrých mravů“ (tamtéž: 115). Pro chápání Nadjí je tu zásadní její boj za svobodu, jehož si Breton tak cenil. Zároveň však viděl, že pro Nadju byl ničivým, protože ztratila veškerý pud sebezáchovy. I pro Bretona je svoboda jednou z nejvyšších hodnot (...osvobození člověka [...], zůstávající však nicméně jeho osvobozením *po všech stránkách*, [...]) je jedinou věcí, která stojí za to, abychom jí sloužili.“ (tamtéž: 115)),

²⁹ LAFFITTE, Maryse. *L'image de la femme chez Breton: contradictions et virtualités*. Revue romane, 1976, 11(2).

„Nadja semble donc avoir appris à Breton que l'amour n'est pas un jeu, mais «un principe de subversion totale», un sentiment capable à la fois d'investir totalement un être et de l'arracher à lui-même. Cette révélation l'aurait amené à voir dans l'être amoureux - ici Nadja -, non plus un objet passif, mais un être capable de provocation et de défi.“

ale zároveň říká, že si zachovává určitý odstup. Nadja je nakonec úplně nekontrolovatelná, přesto však v absolutním smyslu žije pro hodnoty, které Breton vyznává. Nadja je nejen subjektem, který miluje, ale také svobodnou bytostí obdařenou lidskou důstojností.

Je samozřejmě těžké vypořádat se s předloženým paradoxem: na jedné straně zde máme Nadju jako plnohodnotný lidský subjekt, na druhé Nadju odvrženou. Se zavržením Nadji se navíc setkáváme na samém konci, proto se toto zavržení zdá být definitivním postojem. Zde si ale opět musíme připomenout koncepci *skleněného domu*: Breton nás nechává nahlédnout do svého nitra a spolu s tím i do vývoje svých pocitů, a tak, jak se nám odhaluje, rozhodně nemůže být obviňován z toho, že by sám sebe dělal lepším. Proto i zavržení Nadji na konci spíš znamená jeho vlastní nedostatečnost, než Nadjinu. Dalším znakem toho, že závěr díla nelze chápat takto jednoznačně, je i fakt, že Nadja se znovu objevuje i ve *Spojitéch nádobách*.

2.1.5 Ty

Nadja na začátku mluví o dvou ženách, své matce a Bretonově manželce, které lze chápat jako protiklady jí samotné. I Ty, žena, se kterou se ještě setkáme ve *Spojitéch nádobách*, kde bude nazývána X, může být chápána jako Nadjin protiklad. Ty se objevuje na samém konci díla v podobě jakéhosi chvalozpěvu a je skutečně líčena jako v podstatě dokonalá bytost: „Ty, která děláš obdivuhodně vše, co děláš, a jejíž skvělé úsudky, v nichž pro mne není nic nerozumného, září a jejich dopad je nemilosrdný jako blesk. [...] Ty, žena dokonalé krásy.“ (tamtéž: 141). Breton zde – patrně vědomě – zcela nekriticky popisuje její inteligenci a krásu. Dále míní, že u Ty se jeho hledání ženy, s níž by uskutečnil lásku, zastavuje. Završuje se i Bretonovo hledání vlastní identity, o němž mluvil na začátku.

X je tu tedy líčena jako *bohyně*. Způsob, jakým je popisována, kontrastuje s tím, jak byla předtím vyobrazena Nadja. Bystrý úsudek Ty je tu v opozici vůči Nadjiným zmateným promluvám, její ideální krása k Nadjině bizarnímu vzhledu. Nadjina neuchopitelnost a nespoutanost je najednou handicapem vůči následujícímu: „Ty pro mě nejsi záhadou. Pravím, že ty mě navždy odvracíš od záhady.“ (tamtéž: 142). Tato pasáž, i když je teoreticky o Ty, je ve skutečnosti o Nadje. Je tu až krutým způsobem ukázán kontrast mezi těmito dvěma ženami, z něhož v plné síle vyplývá Nadjina nedostatečnost a nemožnost souladu s ní.

2.1.6 Shrnutí

Z pohledu literárně-historického Breton rozhodně není prvním, kdo ve svém díle zobrazuje šílenství. Podle Iva Pospíšila³⁰ má téma šílenství výsadní postavení v ruské literatuře, v níž dostává šílenství mnoho podob a interpretací: „Přitom zvláště tímto jevem směřujícím do hloubek života přesahuje ruská literatura svou národní omezenost a stává se – sice složitě, ale o to trvaleji – všelidským poselstvím o existenciálním tlaku, touze po úniku a vytvoření jiného světa.“ (1995: 9). Jméno, které Nadja sama pro sebe zvolila, přitom vychází z ruštiny („Nadja, protože v ruštině tak začíná slovo naděje a protože je to jenom jeho začátek.“ (1996a: 64)). Může se tedy jednat o určitý odkaz na ruskou literaturu.

Z různých pojetí šílenství, která popisuje ve své práci Ivo Pospíšil, se *Nadja* jeví být určitým způsobem podobná zobrazení šílenství u Dostojevského v jeho zralém období (podle autora počínajícím románem *Zločin a trest*). Pro tuto fázi je vystihující, že „šílenství se transformuje do realizace ideje“ (1995: 93). Analogicky můžeme říci, že Nadjino šílenství se stává realizací ideje surrealismu. Ivo Pospíšil ukazuje, že v této fázi je u Dostojevského šílenství cestou prozření, vzkříšení a nesmrtelnosti, je to volba *niterného života* (tamtéž: 95-97). I Nadja je zobrazována jako někdo, kdo nazírá vyšší, ostatním nepřístupnou realitu a kdo dal přednost *niternému životu* před participací na společenském životě. Breton zde tedy navazuje na určitou literární tradici, přesto je však jeho i Dostojevského pojetí inovativní a velmi vzdálené klasickému literárnímu zobrazování bláznů. To spočívá především v zobrazování vesnických hlupáčků, podivínů nebo dvorních šašků. (tamtéž: 7-8)

Nadja, jak se dá vyčíst z provedené analýzy i ze článků, z nichž vycházíme, není dílem, které by sdělovalo nějakou jasnou, jednotnou myšlenku. Podle Renée Riese Hubertové³¹ spočívá koherence tohoto díla v souvztažnosti mezi znaky a událostmi nebo obsahovými souvislostmi (1969: 251). Důkazem toho je fakt, že Nadja dříve bydlela v hotelu Sphinx a krom množství jiných ženských postav a bájných bytostí je přirovnávána ke Sfinzi. Tyto s obsahem spjaté znaky tak podle autorky doprovázejí a osmyslňují cestu vedoucí neznámo kam. Toto je naznačeno následovně: Breton dává Nadje číst svou knihu

³⁰ POSPÍŠIL, Ivo. *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 1995.

³¹ HUBERT, Renée Riese. *The coherence of Breton's Nadja*. University of Wisconsin Press: Contemporary literature, 10(2), 1969, 241-252.

s názvem *Ztracené kroky*. (tamtéž: 242) Takové čtení je jistě možné, ale tyto souvislosti jsou velmi zjevné a vyvolávají dojem až určité magičnosti zaznamenaných událostí, podpořený ještě Nadjinými *nadpřirozenými* schopnostmi. S podobným nazíráním událostí se setkáme i v *Šílené lásce*.

Nadja ale může být vnímána i jako nekoherentní dílo: v předcházející analýze jsme se snažili ukázat velmi častou ambivalentnost toho, jak je Nadja (zde myslím literární postavu) pojmána, a Breton na několika místech zpochybňuje to, co předtím napsal. Právě tato dvojznačnost, fakt, že je Nadja zároveň magickou bytostí ztělesňující hodnoty a principy, které Breton cení nejvýš, a chudou a padlou ženou z okraje společnosti, odráží mnohoznačnost lidského života. A analogicky i Bretonovy sebepopírající úvahy odrážejí komplexnost lidské mysli.

2.2 Spojité nádoby

Spojité nádoby na rozdíl od *Nadji* a *Šílené lásky* neobsahují ucelenější milostný příběh, jde o reflexi vztahu reálného života a snu, ke které ale Bretona přivedl rozpad milostného vztahu.

2.2.1 X

Dotyčná žena je v tomto díle nazývána X a jedná se o stejnou osobu, která byla nazývána *Ty* v *Nadje*. Ve chvíli, kdy tento text vznikl, už byl její vztah s Bretonem skončen: „X tu již nebyla a nevypadalo to, že se vůbec ještě kdy vrátí, přestože jsem dlouho doufal, že si ji udržím navždy. [...]“ (1996b: 35-36). Breton dále říká: „Musel jsem se smířit s tím, že už nebudu vědět nic o tom, jak ona žena žije, jak bude žít, bylo to kruté, bylo to šílené“ (tamtéž: 36) a konstatuje, že fakt, že je schopen o tomto vztahu mluvit, znamená, že už je pro něho po citové stránce ukončen („Tak, a tím bychom měli odbyto srdce“ (tamtéž: 36)).

Celkově se Breton o X vyjadřuje poměrně úsporně, rozhodně se to nedá srovnat s tím, do jaké míry byla rozpracována Nadjina postava. Ze způsobu, jakým Breton o X mluví, se dá vyčíst, že rozchod představoval opravdu těžkou ránu, o které se mluvit *nedá*, respektive ne jinak než právě tímto způsobem.

Breton na začátku *Spojitych nádob* vypráví svůj sen, v němž jistá stará žena pronásleduje X a Breton se o ni obává. X nakonec ujíždí v taxíku. Při analýze snu si Breton uvědomuje, že tato žena je Nadja zestárlá v důsledku šílenství. Tento výjev chápe jako důsledek strachu z představy, že by se skutečná Nadja vrátila a mohla si přečíst knihu, kterou o ní napsal. Breton se zároveň brání pocitu spoluodpovědnosti za její duševní stav a hospitalizaci: „[...] odpovědnost, již mi X často v hněvu předhazovala, obviňujíc mě, že ji chci také přivést k šílenství“ (tamtéž: 37-38). Zde dochází k zajímavé změně perspektivy: na konci *Nadji* jsme viděli, že tyto dvě ženy (X, respektive Ty, a Nadja) byly postaveny do ostrého kontrastu. Zde jsou najednou na stejné lodi, v pozici Bretonových „obětí“. X tady také sestupuje ze svého piedestalu a ve světle uvedené věty se jeví být člověkem jako každý jiný.

O X se dále dozvídáme, že měla fobii z přecházení ulic, protože její děd zemřel při dopravní nehodě, což je důvodem, proč se v reálném životě i v Bretonově snu přepravovala v taxíku. Dozvídáme se také, že X zažila silný pocit smutku a osamění v den svých 20. narozenin, který byl přerušen nečekaným a bizarním darem (bidetem plným slunečnic), a X při vzpomínce na tuto příhodu plakala (tamtéž: 43-44).

Dále se X objevuje v pozici ženy, která Bretona *zradila*: „Sen se zde vypořádává způsobem pro mne nejpohodlnějším s trýznivými pochybami o ní, jež jsem tak často pociťoval, neschopen obviňovat v ní ženu, kterou jsem kdysi miloval [...]“ (tamtéž: 45-46). Na jiném místě Breton naznačuje, že příčinou rozpadu vztahu s X mohla být jeho hmotná situace: „[...] jsem se začal domýšlet, že počáteční omyl, jehož jsem se asi dopustil [...], spočíval v podcenění potřeby hmotného blahobytu, jakou může přirozeně a skoro nevědomky pociťovat nepracující žena, která sama nemá prostředky k zajištění blahobytu, [...]“ (tamtéž: 87).

Jakkoli tedy zůstává X tajemnou, má jakési dvě stránky. Jednu, kdy si přivolá taxi, protože se bojí chodit po ulicích, a kdy je nešťastná a osamělá v den svých narozenin. Tato X je něžná a citlivá, je to ta její stránka, pro kterou ji Breton miloval. Druhou tváří X je ta, která byla popsána v předchozím odstavci. Breton ji vidí jako zrádnou a lenivou ženu, jejíž potřeby podcenil a jež mu způsobila silné trápení. Jistá úspornost může být spojena s těžkostí o tomto vztahu mluvit, ale na druhou stranu je stále jasné, že tato žena je v myšlenkovém pozadí celého textu, že je jakoby za ním, za celou touto reflexí. Breton také spojuje vztah k X se sociálními aspekty a politickým rozměrem svého

smýšlení. Chce nový politický řád, kde by žena už nebyla nucena volit podle materiálních podmínek, ale pouze podle svého srdce. Obě zmíněné tváře X jsou ve své podstatě realistické a ani jedna z nich se nepodobá *Ty* ze závěru *Nadji*.

X zvláštním způsobem naplňuje to, co bylo zmíněno na začátku, tedy že žena je pro Bretona katalyzátorem vnitřní transformace; v tomto případě ale nikoli v období lásky, ale v době po rozpadu vztahu. Zároveň se však ani zdaleka nedá říct, že by byla pro něj jenom tím, protože na mnoha místech zdůrazňuje, jak ho konec tohoto vztahu zasáhl.

2.2.2 Němka

Silný sociální aspekt se objevuje ve druhé části *Spojitych nádob*. Bretona zde zaujme mladá Němka, kterou potkává v kavárně s nesympatickým starším mužem a která se mu velmi líbí. „Vedle něho vypadala ona bytost tak živá, veselá, sebevědomá a celým svým vystupováním tak vyzývavá, že představa, že by ti dva spolu žili, byla skoro k smíchu.“ (tamtéž: 82) Breton při pohledu na tento nesourodý pár usuzuje, že jde o lidi od cirkusu a že muž je v podstatě její nadřízený, někdo, vedle něhož je kvůli obživě nucena žít. „Hlavou mi bleskla propast bídy a sociální nespravedlnosti, s níž se v kapitalistických zemích setkáváme vskutku den co den.“ (tamtéž: 82) Z tohoto setkání na něho padá úzkost, že by sociální postavení této ženy mohlo znemožnit jejich další setkání, a dochází k potřebě změny: „[...] jedině radikální společenská přeměna, jejímž výsledkem by bylo potlačit s kapitalistickou výrobou i podmínky vlastnictví, jež jsou jí vlastní, by dala v rovině skutečného života zvítězit vzájemné lásce, [...]“ (tamtéž: 84-85)

Tato mladá Němka je svým způsobem redukována na své sociální postavení, i když Breton na začátku mluví o jejích očích: „Byly mladé, přímé, dychtivé, vůbec ne unylé, ani dětinské, ani opatrné, byly bez *duše* v poetickém (náboženském) slova smyslu.“ (tamtéž: 82) Nic dalšího zmíněno není, lze si naopak představit, že to bylo právě její postavení, co ho skutečně zaujalo. Podobně jako Nadja i tato žena patřila na okraj společnosti. V tom, jak si ji Breton vysnívá, jak stále doufá v další setkání s ní, aniž by něco reálného podnikl a skutečně se pokusil s ní svůj život spojit, v podstatě odpovídá tomu, co kritizoval Belton, tedy že se jedná o jakousi adolescentní touhu, která ztrácí vztah k reálné ženě.

2.3 Šílená láska

V *Šílené lásce*, poslední próze z Bretonovy trilogie, se autorova vize lásky naplňuje, a to ve vztahu k dívce Jacqueline. Vztah k ní nakonec vyústí narozením dcery Aube. V tomto díle se setkáváme jak s teoretickými úvahami o lásce, tak je zde blíže specifikován i pojem „konvulzivní krásy“, který byl již definován v teoretické části. Zde, stejně jako v *Arkánu 17*, má text částečně charakter cestopisu, neboť důležité pasáže se odehrávají v atmosféře ostrova Tenerife a Bretaně.

2.3.1 Jacqueline

Postava Jacqueline se objevuje až ve čtvrté části díla *Šílená láska*, ale na její příchod jsme připravováni úvahami o kráse, které jsou popsány v teoretické části, a také tím, že v podobě freudovského lapsu se projeví jeho pocit osamělosti a touha po lásce. To se děje skrze zaujetí sochou, kterou zrovna vytvářel Alberto Giacometti. „O postup práce na soše, kterou jsem ihned považoval za samo vyzařování touhy v jejím hledání opravdového lidského objektu a v její bolestné nevědomosti, *touhy milovat a býti milován*, jsem se nepřestával zajímat.“ (1996c: 36)³². V tomto můžeme rozeznat mýtus Grdivy, který byl zmiňován v úvodní části. Do sochy je promítána láska ke skutečné ženě, která se reálně ještě neobjevila, ale její obraz už je přítomen, touha po ženě se takto, pokud využijeme pojmy z psychoanalýzy, dostává z nevědomí do vědomí. Podobný vztah mezi sochou a skutečnou ženou můžeme pozorovat například v Truffautově filmu *Jules a Jim*.

Druhou indicií je to, že Breton navrhne a nechá si od Giacomettiho vyrobit předmět, který představuje Popelčin střevíc a zároveň má sloužit jako popelník. Breton si následně uvědomí jeho erotickou symboliku a to, že tento střevíc v příběhu představuje „ztracený objekt“. Objekt, skrze který, tak jako princ v pohádce hledá ženu, které by střevíc padl, hledá ženu, kterou by miloval. (OC 707) Skrze jistou erotizaci příběhu o Popelce se nám připomíná, že v Bretonově pojetí je láska vždy jednotou duše a tělesna.

³² BRETON, André. *Šílená láska*. Praha: Dauphin, 1996. (1996c)

Objevení Jacqueline je tedy něco, co přichází s jakousi samozřejmostí, protože setkání s ní je předchozími událostmi předpovězeno. Breton ji vidí v kavárně, kde už ji několikrát předtím zahlédl a pocítil ten druh rozrušení, které jej upozorňuje na přítomnost krásy. „A mohu s jistotou říci, že 29. května 1934 na tomto místě byla ta žena *pohoršlivě* krásná.“ (1996c: 56) Tento vjem je pro něho natolik silný, že si hned dovede představit spojení jejich osudů. Toto se setkání se odehrálo ve dnech, kdy Breton napsal úvodní část *Šílené lásky* a zaobíral se tedy úvahami, zda lze skloubit jeho ideu lásky se sociálními podmínkami, které ji téměř znemožňují. Objevení Jacqueline je tedy jakýmsi náhlým řešením nebo odstraněním tohoto problému.

Breton pozoruje Jacqueline při psaní v kavárně, jejich pohledy se nesetkají, ale Breton doufá, že píše dopis pro něho. Poté na ni v úkrytu čeká na ulici: „Ještě krok a užasle hledím do tváře, kterou jsem už nedoufal spatřit (-šíleně jsem se bál-), tak zblízka, že její úsměv v té vteřině mi dnes přivolává vzpomínku na veverku s oříškem.“ (1996c: 60) Jacqueline mu říká, že dopis, který psala, byl skutečně určen jemu a domluví si s ním schůzku na půlnoc téhož dne. To ukazuje jistou osudovost tohoto setkání nebo jisté vnitřní napojení. Ona píše dopis a on má představu, že tento dopis bude pro něho. On na ni čeká a ona za ním přijde, jako by věděla, že na ni čeká, a to vše, aniž by se jejich pohledy do té doby vůbec setkaly. Jacqueline je zde přítom bytostí stejně vědomou, jako sám Breton, i když do její hlavy na rozdíl od té jeho nevidíme.

Ona osudovost, jakoby pasivní přijímání nově vyvstalého údělu, je ještě podtržena tím, že během jejich následujícího setkání Breton má pocit slabosti a jakéhosi nebezpečí: „Kdo mě to doprovází v oné hodině po Paříži, aniž mě vede, a koho ani já nevedu?“ (1996c: 61) A z tohoto pocitu ho vysvobodí až to, že se do něho Jacqueline zavěsí a jejich těla se tak dotýkají.

Jacqueline je dále označována jako „příliš krásná společnice“ (1996c: 61) nebo „má krásná tulačko“ (1996c: 63), „[...] vy, tak plavá, tak vábivá za jitřního šera! Je to příliš málo, když řeknu, že jste částí všeho tohoto rozkvětu.“ (1996c: 66) Jacquelinina krása je tu tedy často evokována, a to způsobem, jako by byla až přehnaná, skrze slova jako „pohoršlivě“, „tak plavá“, „tak vábivá“, „příliš“. Spíše než že by byla krásná přespříliš, tomu můžeme rozumět tak, že její krásu není možné nevnímat. Zvláštním se může zdát i to, že během této noční procházky v den jejich seznámení sice známe Bretonovy úvahy

a víme, po kterých místech chodili, ale například to, o čem mluvili, se nedozvíme. Z toho můžeme usuzovat, že důležitější než téma rozhovoru bylo silné sdílení dané situace, komunikace na nonverbální úrovni.

Breton později rozezná tuto noční procházku v básni s názvem *Slunečnice*, kterou napsal deset let předtím. Téměř zapomenutá báseň se tak mění v proroctví: „Velmi pozoruhodná věc: ještě dlouho poté, co jsem se ujistil, že „*Slunečnici*“ musím považovat po všech stránkách za báseň *věšteckou*, jsem se marně pokoušel tento podivný postřeh objasnit; nemohl jsem mu ani přiznat hodnotu znamení, byť sebemenší.“ (1996c: 79) Tím se ještě posiluje charakter výjimečnosti tohoto setkání až k jisté magičnosti.

Tato čtvrtá část pak končí konstatováním: „Dne 14. srpna jsem se s všemohoucí pořadatelkou noci slunečnice oženil.“ (1996c: 85) V tuto chvíli je Jacqueline představována skutečně jako zbožšťelá bytost a tomuto charakteru odpovídá vše, co bylo dosud řečeno. Navíc Jacqueline není nikde nazvána jménem, vždy pouze zájmenem, což opět umocňuje její výjimečnost. Nepotřebuje jméno, protože si ji nemůžeme splést s jinou ženou. Pro jiné ženy Breton označení měl. Ani Nadja, ani X z předchozích děl sice nejsou pravými jmény těchto žen, ale své specifické označení mají. Jacqueline se však takto stává univerzální a zároveň jedinečnou. Tato její pozice je ještě vyjádřena v další části, kdy tento pár společně pobývá na Tenerife: „Neboť ty jsi jedinečná, ty nemůžeš pro mne nebýt vždy jiná, vždycky jiná a stále ty. Jsi tam, vidím tě přes všechny ty rozmanité a nepochopitelné květy, proměňuješ se a já tě miluji, v červené košili, nahou, v košili šedivé.“ (1996c: 103) V této větě můžeme rozpoznat Bretonovu definici konvulzivní krásy, která byla popsána v úvodní části. Jacqueline je pořád jedna, ale stále se mění. Pokud trochu povolíme interpretační uzdu, stále je bytostí, kterou Breton zbožšťuje, ale jakožto obyčejná lidská bytost je vždy v něčem jiná podle času a okolností.

O díle *Šílená láska* i přes to, s čím jsme se setkali dosud, lze říci, že v sobě obsahuje i aspekt realismu, a to v tom smyslu, že je nám ukázáno, že v tomto vztahu, který je tu jinak povýšen téměř k dokonalosti, se najednou objevuje problém zcela všedního charakteru. Jedná se o události popisované v části VI, kdy dvojice zažívá odcizení během pobytu v Bretani.

„S odstupem času jsem se mohl přesvědčit, že se mezi ně vetřel [svár] skoro vždycky kvůli nějakému rozmaru jednoho nebo druhého; rozmaru, který musí čelit různým rozpoložením podle zcela nahodilých okolností. Možná že ustavičné soužití dvou bytostí, které se milují, činí tento druh konfliktu nevyhnutelným.“ (1996c: 126) V této pasáži se Bretonovy úvahy o lásce liší od tónu, s nímž se setkáváme ve zbytku díla. Breton najednou mluví střízlivě, opouští milostné vytržení ve prospěch realistické úvahy o nevyhnutelnosti nedorozumění.

Ve větě: „[...] v předvečer našeho odjezdu k moři požádala má žena jednoho našeho přítele, aby jí na těch několik dní půjčil nějakou příjemnou četbu a on jí přinesl dva anglické romány, [...]“ (1996: 140-141) se najednou Jacqueline stává zcela prozaickou, obyčejným člověkem řešícím banální věc. Breton se v tomto tónu, který zde pracovně nazýváme realistickým, nikdy nezdržuje dlouho. Záhy spojí tento nepříjemný okamžik se špatným geniem loci (Breton se dozvěděl, že v místě, kterým procházeli, došlo k vraždě). Nelze tedy říci, že by zde realita byla zcela opomenuta, že by Breton čtenáři zatajil prozaickou stránku svého života. Stále o ní víme, i když v tomto díle (a Bretonově díle obecně) jsou důležitější jiné aspekty. A analogicky, jak dokládám v uvedeném citátu, i když se s Jacqueline v průběhu celého díla setkáváme jako se zbožšťelou bytostí, tato předposlední kapitola nám ji naopak ukazuje jako reálného člověka.

Pozoruhodným faktem je, že ve chvíli, kdy Breton popisuje onu situaci nedorozumění, Jacqueline najednou v podstatě mizí. Breton líčí pouze své vlastní pocity a používá i tuto formulaci: „Když mi to nechtěla věřit (v originále „si l'on ne voulait pas m'en croire“), prohlásil jsem dokonce, že se vrátím třeba sám. Málokdy jsem se choval tak nerozumně.“ (1996c: 133) Breton tedy nazval svou ženu „on“. Tento zvláštní způsob pojmenování můžeme chápat různě. Bud' tak, že ji v tu chvíli skutečně opomíjí a sobecky vnímá pouze to, jak se cítil on sám, nebo že tato podoba textu odráží jeho uzavření se do sebe v danou chvíli. Breton ale také často mluví o sobě a Jacqueline v jakési jednotě, mluví za oba najednou. Vynechání Jacqueline v této pasáži pak může tedy vlastně znamenat, že ona prožívala totéž tak samozřejmě, že ani není potřeba se o tom zvlášť zmiňovat. V této pasáži jako by se Breton nejednou určitým způsobem vracel k hegemonní maskulinitě (pojem, který byl zmiňován v úvodní části), i když z „nové maskulinity“ mu zde zůstává citovost, ale žena se zde skutečně stává druhou. Bud' odsunutou do pozadí, nebo implicitně zahrnutou ve vyjádření jeho vlastních pocitů.

2.3.2 Aube

Šílená láska končí dopisem, který Breton adresoval své dceři Aube, aby si ho přečetla, až jí bude šestnáct let. I ona se takto stává ženou v jeho díle, i když v podobě jakési projekce. „[...] dovolte, ať věřím, že tehdy začnete ztělesňovat onu věčnou moc ženy, jedinou moc, před kterou jsem se kdy sklonil. [...] Dovolte, ať si myslím, že slova „šílená láska“ budou jediná, která se spojí s Vaší závratí.“ (1996c: 143-144) V nemluvněti tedy už vidí ženu, která má schopnost prožít takovou lásku, jako její rodiče, nebo ji aspoň nazřít a posoudit. Dcera se mu stává tím nejvyšším arbitrem jeho života: „Ale co to říkám, pohled na Vás; spíše se chci pokusit vidět Vašima očima, vidět sama sebe Vašima očima.“ (1996c: 144) Mít dítě pro Bretona znamená překonat životní negativismus a pesimismus („Velmi dlouho jsem se domníval, že dát život je nejhorší šílenství“ (1996c: 144)). V dopise téměř jako by se jí omlouval a celé dílo *Šílená láska* se stávalo obhajobou toho, že ji měli („Po této pošetilsti bylo možno dopustit se už jen ještě větší: té, že jste se narodila, té, jejímž vonným dechem jste se stala“ (1996c: 145)). Breton v tomto dopise pojímá život výrazně temněji než jinde, jako by byl především utrpením, které lze překonat pouze láskou.

Dopis končí slavnou větou „Přeji Vám, abyste byla šíleně milována“ (1996c: 150), z níž by se mohlo zdát, že Breton staví svou dceru do pasivní role toho, kdo má být milován, a ne už toho, kdo miluje. Tento paradox však považuji za pouze zdánlivý, protože Breton zdůrazňoval, že *šílená láska* je vzájemným citem, proto je v této větě implicitně obsaženo obojí. Je to v souladu s celkovým vyzněním dopisu, v němž dceři rozhodně není připisována pasivní životní role.

2.4 Arkán 17

Trilogie, která byla rozebrána v předešlé části, tvoří, aspoň co se týká pojetí žen, v podstatě organický celek. Nejprve, v *Nadje*, se setkáváme s tím, že Breton jednu ženu odvrhuje a přiklání se více ke společenské konvenci. Ve *Spojitéch nádobách* je to naopak on, kdo je odvržen, protože nedovedl dostát sociální normě a zajistit ženě blahobyt. V *Šílené lásce* jsme svědky překonání předtím bolestně pociťovaného rozporu mezi sociálními podmínkami a vzájemnou láskou. Bretonova láska s Jacqueline zdánlivě všechny rozpory překonává a realizuje lásku, v níž Breton věřil.

I když je předmětem této analýzy dílo Andrého Bretona a ne jeho život, u tohoto autora se obojí natolik prolíná, že má smysl zmínit fakt, že realita byla nakonec poněkud odlišná od konstrukce, která je nastíněna v předchozím odstavci. Na trilogii *Nadja*, *Spojitě nádoby* a *Šílená láska* navazuje ještě dílo zvané *Arkán 17*³³, v němž, kromě toho, že v něm vystupuje jiná žena než Jacqueline, dostává Bretonova koncepce ženství ještě nové pojetí, než s jakým jsme se setkali doposud. Považuji proto za smysluplné i toto dílo krátce představit.

Arkán 17 vznikl a byl vydán v roce 1944, tedy v období Bretonova válečného exilu, konkrétně během jeho pobytu v Québequ. Podobně jako ve *Spojitých nádobách*, i zde je kladen velký důraz na politické a sociální aspekty, Breton zde reflektuje válku v Evropě, jíž je sice fyzicky vzdálen, ale již si bolestně uvědomuje. Zabývá se zde proto možnostmi obrody lidstva po válce, hledá záchytné body, o něž se bude moci opřít společnost po právě prožívaném kataklyzmatu.

2.4.1 Elisa, žena – dítě

Žena, s níž prožíval toto období, se jmenovala Elisa (kromě biografí to víme z první věty tohoto díla: „Ta stará cikánka z Elisina snu, [...]“ (1996d: 9). To, jak je zde pojmána, se v mnoha ohledech podobá tomu, jak jsme se setkávali s *Ty*, respektive s *X*: například jsou zde v podstatě zcela pominuty okolnosti jejich setkání a jakákoli bližší specifikace čehokoli, co se týká daného vztahu (u *Nadji* a *Jacqueline* jsme se naopak setkali s popisem poměrně detailním). Další výraznou podobností je to, že Elisa je tu oslovována druhou osobou jednotného čísla a tyto promluvy mají podobu jakési ódy.

Nedochází zde ale k idealizaci toho typu, s jakým jsme se setkali u *Ty*, u *Elisy* je naopak od počátku vyzdvihována její duševní síla, s níž překonává životní těžkosti (ztrátu dítěte): „I za cenu, že jim podleheš, nebyly pro tebe bolest a sen jen dveřmi, které se otevírají vstříc potřebě, vždy znovu se obrozující potřebě podmaňovat si, činit vzrušivějším a krásnějším tento ukrutný život.“ (tamtéž: 24) Elisa je ženou, která nepřestala svou ženskostí bojovat proti nepřízni osudu a nezahořkla: „Krásnější proto, žes dokázala znovu pozvednout nápoj lásky a být natolik urozená, abys jej bez námitek, a nevšímajíc si toho, co by v něm mohlo být odporně hořkého, donesla ke svým rtům.“ (tamtéž: 25)

³³ BRETON, André. *Arkán 17*. Překlad Zbyněk Havlíček. Praha: Dauphin, 1996. (1996d)

Možnost poválečné obrody světa je zde pak spojena s tímž principem: „Je to v samotných bytostných silách lásky, poezie a umění, že důvěra se zase navrátí, že lidská myšlenka se v plné šíři znovu povznese.“ (tamtéž: 30)

Stejně jako v *Nadje*, i zde Breton připomíná postavu Meluzíny. Nadja samu sebe přirovnávala k více postavám a nejčastěji k Meluzíně pro její lidskou i nadpřirozenou podstatu. V *Arkánu 17* je Meluzína pojímána trochu jinak. Zde (tamtéž: 55-56) je symbolem dokonaného ženství, ženství, které se navrácí k sobě samému, oproti mužství, jenž je původcem špatného³⁴. Toto kopíruje princip, který byl popsán v předchozích dvou odstavcích: obrodná síla tu stojí proti té, jež způsobila právě probíhající válku.

Breton v *Arkánu 17*, a to je zde pro nás důležité, konceptualizuje pojem žena – dítě (la femme-enfant). Žena, která odpovídá této definici, má v sobě určitý subverzivní potenciál: „Tvář ženy-dítěte rozptyluje ty nejlépe organizované systémy, protože nic nedovedlo způsobit, aby si ji podmanily, aby ji pochopily.“ (tamtéž: 58) Životní strasti takovou ženu pomáhají dotvářet a zdokonalovat.

Obrazu ženy v *Arkánu 17* se obsírně věnuje článek *Telle que je me vois en toi: Le mythe de femme-enfant dans „Arcane 17“*³⁵. Jeho autorka zde podrobuje toto dílo obdobné kritice, jako byly ty, s nimiž jsme se setkávali v teoretické části této práce: žena je zde definovaná mužem a je pasivní. Breton v tomto textu podle autorky vidí v ženě a v ženskosti jedinou možnost vykoupení pro svět v době rozvratu. Tvořivou moc přiznává pouze ženě. Pokud chce i muž tvořit, musí do sebe ženu/ženskost pojmout, například jako v mýtu, který je připomínán na začátku díla, v němž obr pojídá mladé dívky, ale také skrze spojení se s ženou v lásce (opět podle představy o původní androgynii z dialogu Sympozion). Dalším zajímavým postřehem, který přináší tento článek je fakt, že Breton v podstatě rozpojuje ženu a pojem ženskosti. Ženskost se zde stává jakýmsi univerzálním principem a hodnotou, která by měla vyvstat. Žena – dítě je pak ztělesněním tohoto *ideálního* stavu ženskosti (1990: 29-31). To, co autorka říká, je

³⁴ CLIER-COLOMBANI, Françoise. *La Fée Mélusine au Moyen Age*. Édition Léopard d'Or, 1991, page 12. Dostupné z: <http://regorm.free.fr/expo/expo.html>

Meluzína, bytost částečně lidská a částečně nadpřirozená, je prokletá tím, že každou sobotu se její nohy změň v hadí ocas. Z toho důvodu od svého manžela Raymondina vyžádá slib, aby se nikdy nepokoušel ji v tento den vidět. I když je jejich manželství šťastné, Raymondinovi se stejně vloudí stín pochybnosti a žárlivosti a jednu sobotu slib poruší. Toto odhalení má nakonec za důsledek to, že Meluzína musí opustit hrad Lusignan, kde se pak občasně zjevuje pouze skrze pláč a křik.

³⁵ ASSA, Sonia. *Telle que je me vois en toi: Le mythe de la femme-enfant dans „Arcane 17“*. Modern language studies, 20(2), 1990. p 28-38.

ale poněkud rozporné – samotný fakt, že je žena v tomto díle pojem definovaný mužem, nelze považovat apriorně za špatný. Pokud Breton zdůrazňuje tvořivou sílu žen, jak je toto možné považovat za stavění ženy do pasivní role?

Ztotožňování žen s dobrotou a mírumilovností není Bretonovou novinkou, naopak je to pojetí, které se dá označit spíše za klasické. Autorka výše zmiňovaného článku odkazuje na romantismus. Co se ale dá označit za nové, je myšlenka, že tento princip, feminita, by měl prostoupit celý svět.

Ačkoli v určitých ohledech se pojetí Elisy podobá těm, které jsme již viděli během předchozí analýzy, jeví se svým způsobem nejživotaschopnější. Je tu neustále zdůrazňováno, že žena - dítě není oproštěná od životních strastí, naopak je zažívá, ale její síla je v tom, že je pojímá a nechá se jimi dotvářet a ne zničit a především nikdy nezahořkne, zůstává stále něžná a otevřená lásce.

Nadjina životní realita nám, čtenářům, byla z textu jasná, ale víme, že Nadjin vztah k ní byl poněkud specifický. U ostatních žen tyto aspekty příliš rozpracovány nebyly a v tomto smyslu se dá říci, že byly skutečně z reality do jisté míry vytrženy (jak jsme viděli během analýzy, není tomu tak vždy). Elisa, žena – dítě, je paradoxně nejrealističtější v tom, že čtenář má vědomí (i když ne přímo znalost) určitého životního příběhu, v němž se, tak jako v životě každého člověka, musí překonávat určité strasti.

ZÁVĚR

V provedené analýze jsme viděli rozmanitost referencí o ženách, s nimiž se můžeme setkat v prozaických dílech Andrého Bretona. V souladu s jeho deklarací o významu žen pro surrealismus se jimi zaobírá a je zjevné, jak hluboký význam mají pro jeho úvahy. Zároveň můžeme na některých místech jasně rozpoznat, že určitá vyjádření odpovídají konceptům, které Breton předtím rozvinul: například vyjádření o Jacqueline odpovídají pojetí konvulzivní krásy a jeho láska k ní odpovídá ideálům, které vytyčil již ve *Spojitéch nádobách* a také zde bylo možné rozpoznat mýtus Gradyvy.

Nejvýraznější ženskou postavou v Bretonově díle zůstává Nadja, které se věnuje ze všech žen nejpodrobněji a ze stejného důvodu je jí také věnována nejrozsáhlejší část této práce. Jak jsem již uvedla na příslušném místě, pojetí Nadji je rozporuplné a Breton si toho je vědom. Na jednu stranu se kritika skutečně jeví jako oprávněná: Nadja skutečně napomohla autorovi k vnitřní přeměně – pomohla mu k lepšímu poznání sebe sama a vzápětí je odvržena a autor se přiklání k opačným hodnotám, než k těm spojeným s Nadjou. Na druhou stranu je ale Nadja bytostí nadanou vyšším vědomím a ztělesněním principů surrealismu. Breton k ní chová obdiv a obhazuje její lidskou důstojnost a právo na osobní integritu ve chvíli zjištění, že Nadja byla internována v psychiatrické léčebně. V tomto smyslu tedy Nadja rozhodně není redukována na objekt.

Kritiky se zdají být nejoprávněnější v případě *Ty*, respektive *X*. Promluva k *Ty* na konci *Nadji* vykazuje znaky naprosté idealizace až zbožštění, které je o to výraznější, že kontrastuje s tím, co víme o Nadje. Stejná žena, ve *Spojitéch nádobách* označována jako *X*, se v tomto díle stává skutečně tím, kdo významně ovlivňuje autorovy úvahy, ale jako reálná osoba zcela mizí a zůstává pouze jakási snová představa o ní. Podobně mladá Němka, která se stává předmětem Bretonových tužeb, tu vystupuje podle podobného principu. Právě tím, že jde v obou případech o ženy, o nichž se sní, které se stávají pouze ideou v autorově hlavě bez vztahu k reálným ženám, zde pojetí žen odpovídá představě o „adolescentní sexualitě“, kterou pojmenoval Robert J. Belton.

Jacqueline, podobně jako *Ty*, skutečně podléhá zbožštění, je líčena v superlativěch a zůstává němou, protože Breton líčí vše ze svého pohledu a věnuje se pouze svým

pocitům. Sice se na konci *Šílené lásky* objevuje *realističtější* tón, ale i zde se autor věnuje především sobě. Zde je velký rozdíl oproti *Nadje*, kde se Breton kromě vlastních myšlenek a pocitů skutečně věnoval Nadjině chování a obsahu jejích slov, v *Šílené lásce* skutečně převládá zaměřenost na sebe samého.

Opakem toho, jak je pojmána Jacqueline, je její a Bretonova dcera Aube. Autor jí kromě *moci ženy* přisuzuje i roli nejvyššího arbitra svého života, vidí v ní bytost nadanou inteligencí a vědomím, která jediná bude mít právo učinit o svém otci úsudek. Takováto míra přiznání vědomí ženě se jinak vyskytla pouze u Nadji.

Skutečnou ódou na ženství je pak *Arkán 17: Žena – dítě (la femme-enfant)*, o níž zde mluví, neznamená ani v nejmenším infantilní ženu. Naopak je to žena, která má kromě schopnosti milovat i sílu překonávat životní strasti. Aspekt dítěte znamená to, že si přese vše zachovává vnitřní čistotu a otevřenost. Formálně se promluva k Elise podobá té k Ty, ale obsahově se poměrně zásadně liší, už nedochází k idealizaci ženské postavy, ale naopak je zde vyzdvihována její schopnost vypořádávat se s reálným životem.

Jak jsme viděli, pojetí žen v Bretonových prózách není jednotvárné. V několika případech je skutečně nutné uznat, že kritiky toho, jak je žena v Bretonově díle pojmána, jsou výstižné. Zároveň jsme ale viděli reálně tři příklady, v nichž tomu tak nebylo: Nadja, dcera Aube a Elisa. Díky těmto případům se skutečně dá říci, že Breton dovede ve svém díle pojmát ženu prostě jako druhého člověka bez příkras, které by z ní dělaly něco jiného, než reálně je, a zároveň jí přisuzuje vznešené duševní vlastnosti – schopnost nazírat vyšší realitu (Nadja), pocítit *šílenou lásku* a posoudit život svého otce (Aube) a disponovat duševní silou k překonávání strastí, která může být inspirací pro celé lidstvo (Elisa). Tím, že se v Bretonově díle vyskytují tyto ženy, nám autor dokazuje, že i když se možná typicky v jeho díle setkáme spíše s tím pojetím žen, které je kritizováno, že jeho pohled na ženy rozhodně nebyl takto zúžen a dokázal ženy vnímat skrze různé aspekty.

Je ještě potřeba zdůraznit, že i na místech, kde se pojetí žen dá označit za odtržené od reality, chová Breton k ženám značnou úctu, vždy jsou pro něj vznešenými bytostmi, k nimž chová intenzivní city, na žádném místě nelze říci, že by mu byly pouze prostředkem k dosažení nějakého cíle, vždy jsou pro něj důležité i samy o sobě. André

Breton, ačkoli se v těchto prózách i v jiných textech vyjadřuje ke společenským a politickým otázkám, není sociálním vědcem nebo politikem, aby jeho slova musela být chápána doslovně vážně a aby měla být chápána jako skutečný sociální program. Je především básníkem, který po právu ve svém díle vyjadřuje určitou poetickou vizi, která je v souladu s jeho chápáním určitých pojmů a v níž zdůrazňuje hodnoty, které jsou pro něj osobně důležité.

Stojí také za to se zamyslet nad dobou, v níž Breton žil. Během první světové války se ženy v nastalé situaci masově zapojily do průmyslové výroby. Válka, kapitalistická industriální produkce a práce jakožto morální hodnota – to vše jsou věci, které nebyly Bretonovi po chuti. Není proto divu, že potom naopak spojuje ženskost s mírem a neúčastí ve válečném průmyslu, protože to je výrazem společenského uspořádání, které si přál.

V těchto čtyřech prózách lze vysledovat i určitý vývoj. Nadja byla bytostí zcela neukotvenou a nevyrovnanou. X byla také poněkud rozpolcená a Bretonův pohled na ni je ambivalentní. U Jacqueline již tento aspekt nevyrovnanosti a rozpolcenosti není. Elisa je prezentována jako příklad duševní síly. Jde tedy o vývoj, pokud to tak lze ukázat na těchto čtyřech příkladech, k ženě čím dál tím vyrovnanější a silnější. Jelikož zobrazení těchto žen je víc než co jiného vyjádřením smýšlení autora, lze to chápat jako odraz jeho vlastního duševního vývoje. Uvědomme si, že v době, kdy vznikla *Nadja*, bylo Bretonovi 32 let (pozn. narodil se v roce 1896), v době vydání *Arkánu* 17 mu bylo již 48 let.

I když lze říci, že Breton zasvětil svůj život surrealistickému hnutí a své tvorbě, jasně vidíme, jak významnou roli měly v jeho životě osobní vztahy, především ty milostné. Po rozpadu těch typů společenství, které byly typické pro předindustriální dobu, se člověk může cítit ve světě osamocen a zmaten. Má možnost zasvětit svůj život třeba usilovné práci, nebo se dát do služeb nějakého náboženského nebo politického hnutí a v něm najít smysl svého života. Ačkoliv se tyto věci Bretona také týkají, jak víme již z úvodu *Nadji*, smysl života v nich rozhodně nespátňuje. Naopak věří tomu, že se mu vyjeví skrze lásku, skrze vztah k milované ženě, proto je jeho osobní život zároveň tématem jeho díla. Skrze svou jedinečnou osobní zkušenost se dostává k poznání, které je obecnější a sdílitelné čtenáři. Breton si je samozřejmě vědom toho, že se ženy v reálném světě věnují různým činnostem a plní různé role, ať už pracovní nebo role

manželek a matek, ale ve svém díle je spojuje především s láskou, protože to je pro něj cesta k nalezení smyslu vlastního života.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura

- BRETON, André. *Arkán 17*. Překlad Zbyněk Havlíček. Praha: Dauphin, 1996.
- BRETON, André. *Nadja*. Paris: Éditions Gallimard, Folio plus, 1998.
- BRETON, André. *Nadja*. Překlad Jarmila Fialová. Praha: Dauphin, 1996.
- BRETON, André. *Oeuvres complètes*, tome 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.
- BRETON, André. *Spojité nádoby*. Překlad Jarmila Fialová. Praha: Dauphin, 1996.
- BRETON, André. *Šílená láska*. Překlad Stella Pavlovská. Praha: Dauphin, 1996.

Sekundární literatura

- ALEXANDRIAN, Sarane. *André Breton par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil-Ecrivains de toujours, 1971.
- ASSA, Sonia: *Telle que je me vois en toi: Le mythe de la femme-enfant dans „Arcane 17”*. Modern language studies, 20(2), 1990. p 28-38.
- BARTOLI-ANGLARD, Véronique. *Le Surréalisme*. Paris: Nathan, 1989.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe. Tome 1*. Paris: Gallimard, 1972.
- BÉDOUIN, Jean-Louis. *André Breton*. Paris: Éditions Pierre Seghers, Poètes d'aujourd'hui. 1963.
- CHADWICK, Whitney. *Masson's Gradiva: the metamorphosis of surrealist myth*. The art bulletin 52(4), 415-422, 1970.
- CLIER-COLOMBANI, Françoise. *La Fée Mélusine au Moyen Age*. Édition Léopard d'Or, 1991, page 12. Dostupné z: <http://regorm.free.fr/expo/expo.html>
- HUBERT, Renée Riese. *The coherence of Breton's Nadja*. University of Wisconsin Press: Contemporary literature, 10(2), 1969, 241-252.
- LADIMER, Bethany. *Madness and the irrational in the work of André Breton, a feminist perspective*. Feminist studies, 6(1), 1980, 175-195.

- LAFFITTE, Maryse. *L'image de la femme chez Breton: contradictions et virtualités*. Revue Romane, 11(2), 1976.
- LÉPINE, Vivienne. *Les images de la folie féminine dans Nadjia d'André Breton*. Montréal: Université McGill, 2007. (thèse)
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifeste du futurisme*. Dostupné z: <http://zinclafriche.org/mef/wp-content/uploads/2009/12/manifestefuturismefr.pdf>
- MAURIAC, Claude. *André Breton, Essai*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1970.
- MERGER, Franck. *Surréalisme et homosexualité: la position d'Aragon dans Le Libertinage (1924) et La Défense de l'infini (1923-1928)*. Inverses n°3, 2003, p. 55-83.
- POSPÍŠIL, Ivo. *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 1995.
- <http://slovník-cizích-slov.abz.cz/web.php/slovo/konvulzivní>
- WYLIE, Harold. *Breton, Schizophrenia and Nadjia*. The french review 43(1), 1970.
- WITZLING, Mara. *The Beribboned Bomb: The image of Woman in Male surrealist Art by Robert J. Belton*. Woman's art, 19(1), 1998, p. 54-55.

RESUMÉ (cz)

Tato práce se zamýšlí nad pojetím žen, které se objevují v prózách Andrého Bretona, čelního představitele francouzského surrealismu. Jde o prózy *Nadja* (1928), *Spojité nádoby* (1932) a *Šílená láska* (1937), z důvodu tematické provázanosti bylo zařazeno i dílo *Arkán 17* z roku 1944.

V teoretické části je vysvětleno, jak Breton nově konceptualizoval určité pojmy. Jednak jde o pojem *šílená láska*, již rozumí monogamní vášnivý cit, který spojuje milostnou dvojici v lyrickém vytržení a zároveň má v sobě subverzivní potenciál, osvobozuje milující z pout konvence. Žena, jež má být podle Bretona v surrealistickém umění *milována a oslavována*, je pak chápána jako element, který básníkovi skrze lásku umožňuje přístup ke svobodě a surreálu. Dalším důležitým pojmem je *konvulzivní krása*, již chápe jako spojení stálosti a změny a poeticky ji definuje takto: „Konvulzivní krása bude zahaleně erotická, výbušně utkvělá a příležitostně magická – anebo nebude vůbec.“³⁶

Bretonovo, potažmo surrealistické, pojetí žen však doznalo kritiky. Bylo označováno za zcela odtržené od reálných žen nebo za konstrukci, kterou vytvářejí muži na základě představ téměř adolescentního charakteru. I když surrealisté sami chápali své pojetí žen jako revoluční, byli kritizováni za to, že se nedovedli odpoutat od *mýtu věčného ženství*. Analytická část této práce se pak zaměřuje na otázku, nakolik je u konkrétních žen, které se v Bretonových prózách objevují, takováto kritika oprávněná.

U *Nadji*, hlavní postavy stejnojmenného díla, je především patrná rozporuplnost. Na jednu stranu je *Nadja* skutečně tou, která napomohla Bretonově vnitřní přeměně a poté byla odvržena. Na druhou stranu je však chápána jako ta, která je schopna nazřít vyšší realitu. Breton navíc obhajuje její lidskou důstojnost.

Další postavou je *Ty*, respektive *X*, osoba, která se pod těmito dvěma označeními objevuje na konci *Nadji* a ve *Spojitých nádobách*. V *Nadje*, má promluva k ní podobu ódy, kde skutečně dochází k idealizaci a zbožštění. Ve *Spojitých nádobách* má tato žena dvě

³⁶ BRETON, André. *Šílená láska*. Překlad Stella Pavlovská. Praha: Dauphin, 1996. (1996c)

tváře: na jednu stranu je ukazována jako citlivá, na druhou jako proradná. Vzhledem k tomu, že ale není v díle přítomná, že z ní zůstává pouze představa, která inspiruje Bretonovy úvahy, ale nesouvisí už reálně s touto konkrétní ženou, naplňuje to, co je předmětem výše zmíněných kritik.

Jacqueline, která se objevuje v *Šílené lásce*, je ženou, v níž Breton naplnil svůj ideál lásky, který predestřel už ve *Spojitéch nádobách*, a dále jej rozvinul právě v tomto díle. Tato žena je v díle přítomná, rovněž je ale ukazována v idealizované až zbožštělé formě, ale čtenář se nedozvídá nic o jejích myšlenkách a pocitech. Breton vše popisuje pouze ze svého pohledu. Na konci díla se sice krátce setkáváme s poněkud jiným tónem, ale i zde se dá říci, že kritiky jsou oprávněné.

Dílo *Šílená láska* zakončuje dopis adresovaný autorově dceři Aube, kde je viděna jako člověk, jenž je schopen nazít a prožít šílenou lásku, a zároveň jí přiznává právo zhodnotit život svého otce.

V poslední próze, *Arkánu 17*, Breton představuje svůj nový ideál ženy, který nazývá „žena – dítě“, a jehož realizaci vidí v ženě jménem Elisa. Formálně se promluva k ní podobá té k Ty, ale obsahově je podstatně rozdílná. Nedochází tu k idealizaci a odtržení od reality, u Elisy je naopak zdůrazňována její síla, s níž se vyrovnává s životními strastmi a přitom nezahořkne a zůstává otevřená lásce.

Z uvedených příkladů vyplývá, že v několika případech je potřeba uznat, že uvedené kritiky jsou výstižné, v případě Nadji, Aube a Elisy tomu však tak není. Tyto ženy jsou naopak ztotožňovány s vyjímanými duševními vlastnostmi a schopnostmi. I tam, kde jsou kritiky oprávněné, je ale Bretonovo pojetí žen v souladu s chápáním pojmů tak, jak je predestřel.

RESUMÉ (fr)

Ce mémoire est consacré à l'image de la femme dans l'oeuvre d'André Breton, une figure majeure du surréalisme français. Il s'agit concrètement des proses *Nadja* (1928), *Les Vases communicants* (1932) et *L'amour fou* (1937), de raison de l'enchaînement thématique nous incluons également *Arcane 17*, paru en 1944.

Dans la partie théorique, nous éclairons certains concepts développés par Breton. Il s'agit d'abord de « l'amour fou », une affection monogame et passionnelle qui lie le couple amoureux dans une exaltation lyrique, mais qui dispose également d'une force subversive : elle libère les amants de l'oppression des règles de la société. La femme, qui selon Breton sera *aimée et célébrée* dans l'art surréaliste, est donc la médiatrice qui permet à un poète d'accéder la liberté et le surréel. L'autre terme important est la beauté convulsive, ce qui est l'assemblage du calme et du mouvement, poétiquement définie par cette phrase : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle, ou ne sera pas ».

La notion des femmes de Breton, ou des surréalistes en général, a bientôt vu la critique. Il s'agit de l'opinion que cette notion n'a aucun rapport avec les vraies femmes et que ce n'est qu'une construction créée par les hommes et basée sur leurs rêveries presque adolescentes. Même si les surréalistes croient que leur notion des femmes était révolutionnaire, les critiques les considèrent comme captivés dans le mythe de l'éternel féminin. L'axe de lecture de l'analyse suivante est la véracité de ces critiques.

Chez *Nadja*, l'héroïne de l'ouvrage portant le même titre, nous voyons d'abord l'ambiguïté. D'un côté, elle est une personne qui a initié la transformation intérieure de Breton et ensuite a été rejetée. D'autre côté, elle est vue comme une personne qui accède la réalité supérieure et dont la dignité humaine est soutenue.

Le deuxième personnage est Tu/X, qui apparaît sous ces deux surnoms dans *Nadja* et dans *Les Vases communicants*. Dans *Nadja*, la parole destinée à cette femme est sorte d'une ode, elle est idéalisée et même déifiée. Dans *Les Vases communicants*, elle a un double visage. D'un côté elle est sensible, de l'autre elle est perfide. Vu qu'elle n'est pas

réellement présente dans l'ouvrage, elle ne reste que comme une idée dans la tête de Breton qui l'inspire, mais n'a aucun rapport avec la femme réelle, nous pouvons dire que dans ce cas-là, les critiques sont justes.

Jacqueline, qui apparaît dans *L'amour fou*, est la femme avec laquelle Breton réalise son idéal de l'amour, décrit dans *Les Vases communicants* et développé dans *L'amour fou*. Cette femme est présente dans l'ouvrage dans la forme aussi idéalisée comme la précédente, mais le lecteur ne sait rien de ses idées et sentiments, tout est décrit de point de vue de Breton. A la fin de l'ouvrage le ton change un peu, mais nous pouvons quand même constater la légitimité de la critique.

L'amour fou est terminé par la lettre destinée à la fille de Breton, Aube. Dans la lettre, il la voit comme une personne capable de comprendre et éprouver l'amour fou et qui a droit de juger son père.

Dans la dernière prose, Arcane 17, Breton présente son nouvel idéal de la femme, la femme-enfant, dont la réalisation est Elisa. Formellement, la parole vers elle est semblable à celle de *Tu*, mais le contenu est différent. Elisa n'est pas idéalisée et détachée de la réalité, mais elle est célébrée pour sa force de braver les difficultés de la vie et rester ouverte à l'amour.

Considérant les cas donnés, nous pouvons constater que la critique est souvent juste. Mais chez Nadja, Aube et Elisa, la notion est différente et en plus, elles sont identifiées avec les forces et qualités mentales exceptionnelles. Même dans les cas où la critique est juste, l'image de la femme est fidèle aux concepts développés par Breton.